RENÉ CLAIR

REFLEXÕES

EDITORIAL ASTER

REFLEXÕES

Título original
Reflexion faite

Tradutor
JOÃO PAULO MONTEIRO

PREFÁCIO

Este livro não é uma História do cinema. Nunca seria capaz de fazer tal coisa. A única qualidade que se pode reconhecer às páginas aqui reunidas é talvez uma manifesta falta de objectividade, a qual de modo nenhum conviria a um historiador.

Não quis eliminar aquelas páginas que possam ser exageradas, nem tão-pouco actualizar aquilo que nelas acusa já o peso dos anos. Ser-me-ia facílimo provar que sempre tive razão — bastava escolher cuidadosamente, de entre o que escrevi, as afirmações menos ousadas, e não me referir aos meus erros. Mas, se este livro não pretende ser uma História, não pretende também ser uma apologia.

A maioria dos textos que se seguem foram escritos entre 1922 e 1935, e tratam portanto dos últimos anos do cinema mudo e dos primeiros do cinema sonoro. A minha intenção ao publicá-los agora é voltar a trazer a lume problemas que o cinema levantou numa

época capital da sua evolução, e que apesar dessa evolução nada perderam em importância. Possìvelmente os jovens interessados por estes problemas não acharão de todo inútil confrontar as suas reflexões com as de uma juventude que já pertence ao passado.

Dei por mim mesmo a discutir com o autor desses textos antigos, que por vezes necessitavam de comentários contemporâneos. Peço que me desculpem se o diálogo que resulta dessa discussão dá origem a um emprego excessivo do «eu». Apesar dos inconvenientes que o uso da primeira pessoa acarreta, a melhor maneira de dar testemunho é ainda dizer: «Eu estava lá. Aconteceu-me isto».

O que me aconteceu foi tomar parte numa grande aventura, assistir à criação de uma linguagem, de uma arte, de uma indústria, de uma coisa que não pode ser completamente definida por nenhuma destas designações, e cuja natureza complexa se presta a equívocos que eu vou fazer o possível por desfazer.

Ninguém nega que a máquina cinematográfica pode ser usada para diversos fins, do mesmo modo que um teatro pode receber no seu palco tanto malabaristas como oradores políticos. Mas não se chama arte dramática a tudo o que se passa dentro dum palco, assim como não se toma por literatura tudo o que é impresso. Ter-se-iam evitado muitas discussões se a palavra «cinema» não tivesse sido usada para designar ao mesmo tempo um meio de reprodução e um meio de expressão. É este último, constantemente ameaçado por aquele, que o presente livro pretende defender e ilustrar.

Se tivesse de definir esse «sentido do cinema» de que tanto se fala, diria sem dúvida que não é mais do que o bom-senso posto ao serviço do cinema. Um carro de madeira pode flutuar na água, mas para atravessar um rio é melhor usar um barco.

Ter o sentido do cinema é servir-se do cinema para fins que são próprios da natureza dele. O pescador e o jardineiro sabem que cada utensílio tem o seu uso próprio e que o carpinteiro não se serve da plaina para espetar um prego.

R. C.

NA ERA DO MUDO

UM INQUÉRITO

Se os meus leitores quiserem admitir que é possível viajar no passado sem ser com as recordações, permitam que me detenha na Primavera de 1923, e que apareça tal como hoje sou, ou seja, carregado de um bom número de anos supérfluos, nos Campos Elíseos dessa época, em que os sumptuosos castanheiros ainda não tinham sido substituídos pelos magros plátanos contemporâneos.

Imagine ainda o leitor que eu sigo pela avenida Montaigne, entre transeuntes indiferentes ao anacronismo da minha indumentária e chego a um beco que fica ao lado do Teatro dos Campos Elíseos. Empurro uma porta envidraçada, subo uma escada de cimento com corrimão de ferro e paro no terceiro andar. Aí, numa espécie de armário triangular a que chamam escritório, está um jovem magro a corrigir provas tipográficas.

EU — René Clair, não é verdade?

O JOVEM — Precisamente.

Imaginemos agora que se estabelece um diálogo entre estas duas pessoas, e que o mais velho pergunta ao mais novo o que pensa do cinema nesse ano de 1923. O jovem, sombrio e decidido como só nessa idade se sabe ser, responde sem hesitar:

R. C. 1923 — O cinema é demasiado novo e imperfeito para nos satisfazer, se ficar como é. Não progredir, em cinema, é recuar.

R. C. 1950 — Que entende ao certo por «cinema»? É uma palavra que no futuro se pode prestar a diversas interpretações (1).

R. C. 1923 — O melhor é deixarmo-nos de palavras. É por não fazermos tábua rasa delas que as coisas não melhoram. O cinema é aquilo que não pode ser contado. Mas tente explicar isto a pessoas — você, eu e os outros — deformadas por cerca de trinta séculos de palavriado: poesia, teatro, romance... Melhor fora que lhe restituíssemos o olhar do selvagem ou da criança, que se interessa menos pela história de *guignol* do que pela saraivada de pauladas.

R. C. 1950 — Concordo. Mas, enquanto esperamos a realização improvável desse desejo, haverá razão para desesperar?

R. C. 1923 — Quando o optimismo reaparece, todos pensam que o cinema goza de perfeita saúde. Fez-se tudo para o asfixiar à nascença. Mas ele cresceu, e há-de crescer mais; há-de tornar-se uma espécie de monstro, um gigante incompleto, com grande surpresa daqueles que gostariam que ele continuasse de cueiros. Quando falo em cinema não me refiro à indústria cinematográfica, que parece ir de mal a pior, graças aos impotentes e aos habilidosos que vivem à custa dela, apesar de algumas pessoas boas e ingénuas. Refiro-me, sim, ao cinema como meio de expressão — ou como maneira de nos fazer apreciar o silêncio. Já reparou que começaram por filmar peças de teatro, com cenários de teatro, com actores de teatro, usando as mesmas caracterizações a vermelho que os tornam negros? Milhares de romances escritos foram adaptados

(1) Este diálogo não é inteiramente imaginário. As frases atribuídas ao jovem de 1923 foram extraídas de um dos artigos que publiquei nessa época em *Le Théâtre.*

a uma arte de imagens em movimento. E note que ainda hoje existe o cinema moralizador, o cinema de tese, e que nos anunciam para breve o cinema a cores, o cinema em relevo. Como se as coisas que nos rodeiam, e a nossa existência, fossem tão bonitas que devêssemos reproduzi-las tal qual são! E o cinema não morreu. É de espantar tanta vitalidade. Com certeza a Providência quer nos consolar do nosso encantador modernismo — uma guerra de cinco anos, falências, destruições à distância, impostos, misérias, antagonismos, especulações — e do nosso ainda mais encantador futuro, oferecendo-nos esse brinquedo universal, e velando para que não o quebremos.

R. C. 1950 — Por favor, não falemos mais da guerra nem das destruições à distância. Tenho medo que você seja bom profeta... Diga-me antes o que seria necessário fazer para que o seu cinema realizasse plenamente o seu destino.

R. C. 1923 — Devia-se mandar todo o público a um instituto onde não se aprendesse nada. Um Instituto ou mesmo uma companhia de limpeza pelo vácuo. A função principal deste instituto seria tirar-lhe da cabeça todos os resíduos da literatura ultrapassada, todos esses tóxicos artísticos que ele vai absorvendo desde a infância e que o impedem de encarar o mundo e a obra de arte de um ponto de vista individual, que lhe sufocam a selvajaria sensível a ponto de os tornar incapazes de soltar um grito de êxtase — a não ser em determinadas circunstâncias prèviamente combinadas. Resíduos de literatura: Michel Zévaco, Stendhal, Mallarmé, a quinta-feira da juventude, as declarações ministeriais, etc. Tudo isso que dança diante dos olhos do público segundo os seus gostos e educação e lhe prejudica a recta visão das coisas. Ora o cinema pede-lhe que aprenda a VER.

R. C. 1950 — Parece-me difícil levar mais longe a expressão de uma mística do cinema tal como você a entende. Aquilo que me diz tem, de acordo com a moda actual, o tom inspirado e o gosto da provocação que o leva a pôr em questão Stendhal e Mallarmé, para poder afirmar que está pronto a todos os sacrifícios?

R. C. 1923 *(que achou melhor não ouvir esta última observação)* — Se eu pudesse fazer-lhe uma cura de esquecimento, havia de transformar o público em óptimos selvagens. Antes de mais, ele havia de ficar maravilhado com as visões elementares: uma folha, uma mão, a água, uma orelha; depois: uma árvore, um corpo, um rio, um rosto; depois ainda: o vento nas folhas, os passos de um homem, o curso de um rio, expressões fisionómicas muito simples. No segundo ano, respondiam a adivinhas visuais. Aprendiam os primeiros elementos de sintaxe provisória. Teriam de descobrir o sentido de certas sequências de imagens, como uma criança e um estrangeiro têm de adivinhar pouco a pouco o que significam os sons que ouvem. Alguns anos mais tarde — ou depois de passarem algumas gerações, não pretendo ser profeta — respeitar-se-iam as regras da convenção visual, que é tão prática como a verbal, e não é mais fatigante.

R. C. 1950 — E depois?

R. C. 1923 — Depois, inventaríamos outra coisa qualquer. Talvez à convenção táctil ou olfactiva.

R. C. 1950 (lembrando-se a tempo que os jovens de 1923 não hesitam em juntar um certo humor agressivo à expressão daquilo em que têm maior empenho) — *Em conclusão, você quer criar através do cinema uma nova linguagem, uma espécie de esperanto visual, fugir à «velha escravidão da palavra»? Talvez essa esperança de agora o faça um dia sorrir, apesar do eu recordar que tem uma certa grandeza. Mas, voltando ao presente...*

R. C. 1923 — Para já, tratemos de conservar de um filme o que nele nos agrada. Todos sabem que o mau gosto da maioria dos espectadores, produtores e realizadores prefere a má litureatura e o sentimentalismo grosseiro. Ora como a indústria do cinema não pode viver sem tomar em conta a vontade da maioria, tratemos de fechar os olhos de vez em quando.

R. C. 1950 — O público não exige nada. Mais tarde ou mais cedo, você há-de reconhecer que o público é uma criança sempre pronta a aceitar o que a diverte — indiferentemente, uma obra-prima ou uma idiotice qualquer. É ou não verdade que, neste momento, os filmes de maior sucesso são os de Charlie Chaplin e Douglas Fairbanks?

R. C. 1923 — Não podemos exigir sempre obras-primas. Contentemo-nos de vez em quando com uma torrente de imagens que nos empolga. Trinta segundos de cinema puro, no decurso de um filme que leva uma hora a projectar, é o suficiente para nos alimentar a esperança. Basta às vezes esquecer o ridículo do enredo e o abandonarmo-nos ao encanto de determinada sequência para sentir um prazer inédito. Imagens: uma paisagem móvel passando. Uma mão aparecendo. A proa dum barco. Um sorriso de mulher. Três árvores contra o céu. Imagens... Não me diga o que elas significam segundo as regras arbitrárias da sua linguagem. Eu contento-me com vê-las, senti-las na sua harmonia e nos seus contrastes. Temos de aprender a olhar para o que está diante de nós. Exagerou-se a importância das palavras. Sabemos de cor quase todas as combinações de palavras. Temos olhos mas não vemos.

*** O homem de 1950 não encontra objecções a fazer a estas afirmações. Tenho portanto de interromper esta conversa entre dois interlocutores separados por tantos anos e despedir-me do jovem de 1923.

Que lugar extraordinário era então o Teatro dos Campos Elíseos! Enquanto no palco principal se apresentavam um a um os Bailados russos de Diaghilev, os Bailados suecos de Rolf de Maré, a companhia de Stanislavski, a Ópera de Viena, o teatro Kamerny de Moscovo (que apresentou uma *Fedra* inesquecível), a Comédie e o Studio tinham como encenadores permanentes Gastão Baty, Luís Jouvet, Teodoro Komisarjevsky e Jorge Pitoëff.

Mas a actividade de Jacques Hébertot, que reinava no Teatro dos Campos Elíseos, não se contentava com a direcção destes três palcos. Na cave do palácio construído pelos irmãos Perret, tinha montado uma tipografia, onde veio à luz o *Paris-Journal* (cujo primeiro redactor-chefe foi Luís Aragon), que sob a direcção de Pierre Scize e Georges Charensol se tornou o semanário mais representativo da sua época, e em cuja colecção se pode encontrar um artigo assinado pelo principiante Marcel Pagnol ou de André Breton.

Jacques Hébertot publicava também duas revistas mensais: *La Dance* e *Le Théâtre*. O autor deste livro foi encarregado de redigir para *Le Théâtre* um suplemento cinematográfico intitulado *Films*, que saiu desde Dezembro de 1922 até Dezembro de 1924. Nessa época, os escritores e os artistas acabavam de descobrir o cinema, e pareceu-me interessante perguntar a alguns deles que género de filmes preferiam, e que género de filmes gostariam que se fizesse.

A essas perguntas, que hoje pareceriam um pouco ingénuas, e que eram feitas sem malícia alguma, foram dadas respostas que nos dão uma ideia bastante exacta

do que então se pensava sobre a «sétima arte». Eis alguns exemplos:

LUÍS ARAGON — «Gosto dos filmes não idiotas, em que há mortes e amor. Gosto dos filmes em que as pessoas são belas, com uma boa apresentação, e que se podem ver de perto. Gosto dos Mack Senett, de comédias com mulheres em fato de banho, dos filmes alemães com magníficas cenas românticas, dos filmes do meu amigo Delluc, em que há pessoas que se desejam durante uma hora, até os espectadores baterem nas cadeiras. Gosto dos filmes em que há sangue. Gosto dos filmes em que não há moral, em que o vício não é castigado, em que não há pátria nem soldadinhos, em que não há a bretã ao pé de um calvário, em que não há *filosofia nem poesia. A poesia não se procura, encontra-se...*»

M. P. - A. BIROT — «*A obra começa onde acaba a imitação...* Lembro-me muito vagamente dos primeiros filmes cómicos, mas parece-me que eram autênticas criações e, o que é mais, dinâmicas, nascidas realmente de um novo meio de expressão posto à disposição do homem, e aliás ainda hoje é nos filmes cómicos que esta qualidade fundamental melhor se conserva...»

JEAN COCTEAU — «O cinema está num beco sem saída. Foi desde o primeiro dia, quando o mundo ainda estava fascinado pela invenção, que *o erro começou. Fotografou-se teatro.* Pouco a pouco esse teatro tornou-se teatro cinematográfico, mas nunca cinema puro. Os progressos só podem ser prejudiciais. As coisas vão de mal a pior: *relevo, cor, som; dentro em pouco teremos um cinema tão triste como o teatro.* No fundo desse beco sem saída, numa parede que os jovens hão-de demolir, creio que é um exemplo da plenitude do erro, a *Vida de cão*, de Chaplin, por exemplo.

Caligari é o primeiro passo para um erro mais grave, que consiste em fotografar da uma maneira banal cenários excêntricos, em vez de conseguir as surpresas com a câmara de filmar».

FERNAND LÉGER — «... para o futuro, espero o seguinte:

Uma concepção cinematográfica que tenha os seus meios próprios. *Enquanto o filme tiver uma origem literária ou teatral não será nada.*

Enquanto empregar actores de teatro, não será nada.
Será tudo, ou seja, o complemento indispensável da vida moderna, quando os actores forem especialmente treinados em mímica para a projecção em imagem.
Quando tiverem aprendido a fechar a boca e a gesticular de maneira correcta.
Quando se tiverem desenvolvido as consequências do «grande plano», que é a arquitectura cinematográfica do futuro.
O pormenor do objecto, que se torna um todo absoluto quando se projecta em grandes dimensões, é personificado; o fragmento humano projectado em grandes dimensões é personificado. É o elemento dramático do futuro...»

P. MAC-ORLAN — «Para o meu gosto, o cinema é uma arte admirável: é mesmo a única arte que pode produzir a nossa época literalmente numa forma expressionista e simultaneísta, com todos os ritmos secretos que a música já apanhou e *que a arte de escrever não pode expressar, porque a linguagem impõe um quadro rígido impossível de modificar.* Neste caso, o instrumento exagera a sua personalidade perante a criação. O cinema permite traduzir fielmente a psicologia do nosso tempo. Poderia mesmo dizer-se que a arte cinematográfica foi encontrada por instinto, para dar à nossa época o *seu único meio de expressão*».

LEÃO PIERRE-QUINT — «...O primeiro automóvel parecia um irmão gémeo da tipóia. *O cinema assemelha-se demais ao teatro e ao folhetim, géneros que estão esgotados*».

FILIPE SOUPAULT — «1.º — Os filmes de Charlie Chaplin, sobretudo os filmes suecos e a maior parte dos documentários.
2.º — Os filmes em que se utilizassem *todos os recursos do cinema.* É uma verdade de La Palisse, mas que é preciso repetir constantemente e afixar em todos os estúdios. Os realizadores fazem todo o possível por limitar o cinema, por o reduzir às dimensões do teatro...»

PAUL VALÉRY — «Acho que era de criar uma arte do cinema puro, ou seja, do cinema reduzido aos seus próprios meios. Esta arte devia opor-se a todas as que, como o teatro ou o romance, dependem da palavra...»

Como se vê, estas respostas, provenientes das personalidades mais diversas, estão mais ou menos de acordo: o cinema é um meio de expressão autónomo que deve procurar o seu futuro apenas em si mesmo. É de notar que, alguns anos antes da aparição do cinema sonoro, ninguém lamentava que o cinema fosse mudo, e ninguém desejava a cura da mudez. Mesmo um autor como Sacha Guitry, iterrogado pela mesma revista sobre as relações entre teatro e cinema, respondia:

«Não me parece que estas duas artes se destinem a viver juntas muito tempo. *Na medida em que o cinema se aproxima do teatro por processos dramáticos, detesto-o.* Mas adoro-o quando é objectivo, documentado...».

Este punhado de citações, cujas passagens mais significativas sublinhei, não são uma excepção dentro do pensamento da época: são, sim, um reflexo das opiniões geralmente defendidas entre 1918 e 1928, e — admito-o — podem parecer extravagantes aos que não conheceram essa época em que o modo de expressão cinematográfica, apesar de imperfeito, atraía uma vivíssima curiosidade e permitia esperanças desmedidas.

Dentro de alguns anos, os homens já não compreenderão o que a palavra «cinema» significou para toda uma geração. Estas linhas, que escrevi algum tempo depois do aparecimento do cinema sonoro, explicam a razão por que não foi considerado inútil dedicar a maior parte deste livro a histórias que parecem muito atigas. Faço votos para que os jovens conheçam os móbeis da paixão que o cinema inspirava no tempo em que o filme mudo teve o seu apogeu, e compreendam que, apesar das modificações da técnica, os problemas essenciais então enunciados eram os que ainda hoje perduram.

OS FILHOS DO SÉCULO

Durante os anos que se seguiram a 1918, a ideia de revolução apoderou-se dos espíritos mais atentos. Revolucionária em arte, revolucionária em literatura, nunca uma geração saque ou com tão alegre ferocidade a obra dos seus antecessores, afastados dela pelos quatro anos da guerra mundial que marcou o fim de uma era.

Os primeiros cinquenta anos deste século estão separados por uma linda divisória, e de maneira bastante desigual. 1900 é, para 1925, um antepassado de língua arcaica, ao passo que 1950 assemelha-se a 1925 como um irmão mais novo ao primogénito. É que o século XIX acabou realmente em 1914. Porque quatro anos mais tarde, já todas as linhas mestras da época contemporânea estavam traçadas: na Rússia domina o comunismo, os Estados Unidos afirmam a sua supremacia industrial, as velhas estruturas do mundo vitoriano desfizeram-se em pó.

Esta transformação, que acabava de se operar apenas em quatro anos, não podia deixar de se fazer sentir nas artes e nas letras.. Todas as tradições e todas as técnicas foram lançadas ao mar, como os oficiais do Potemkine, por representarem um sistema ultrapassado. Começou a duvidar-se dos próprios princípios da actividade artística. Porquê pintar? Porquê escrever? O historiador faria mal em dar demasiada importância ao aspecto mistificador que de tempos a tempos estas manifestações revestiam, em que sob uma capa de humor se

esconde o desespero. Pense primeiro que, entre esses jovens, houve alguns que perguntaram: «Porquê viver?» — e não conseguiram encontrar uma resposta válida para esta questão fundamental.

Numa época em que, para alguns de nós, a literatura e o teatro pareciam pertencer a uma era carunchosa, cujos destroços os transformadores de Dada dispersavam, num momento em que a palavra revolução parecia ser a chave de todos os problemas artísticos, o cinema parecia-me ser o meio de expressão mais novo, menos comprometido pelo seu passado; em poucas palavras, o mais revolucionário. As linhas que se seguem, extraídas de um ensaio intitulado Ritmo, exprimem esse sentimento, que eu não era o único a experimentar:

> Saberá a nossa geração o que se deve pensar dos problemas suscitados pelo cinema, e do próprio cinema? Duvido. Ora tal atitude pode ser considerada inconciliável com o conhecimento da arte que fingimos exigir a um artista. Reclamamos para o cinema o direito de ser julgado apenas pelas suas promessas.
>
> Quanto a mim, poderia fàcilmente resignar-me a não admitir hoje no mundo do cinema nem regras nem lógica. Encanta-me a maravilhosa barbárie desta arte. Temos finalmente à nossa disposição terras virgens. Não me desagrada ignorar as leis deste novo mundo, ainda não submetidas à força da gravidade. Sinto à vista dessas imagens um prazer que muitas vezes não é exactamente o que elas quereriam despertar em mim, uma sensação de liberdade musical...
>
> ...As palavras não poderiam conservar em si próprias o ilogismo durante muito tempo sem concorrerem para a sua própria morte. Mas uma sequência de imagens, a que não está ligado nenhum sentido absoluto, e que não está ligada pelas velhas cadeias do pensamento, por que havia de se prender com a lógica?
>
> Loira, ergues a cabeça e a tua cabeleira arredondada descobre-te o rosto. A esse olhar, a esse gesto para a porta irreal, eu posso dar o sentido que me aprouver. Se a tua vida dependesse das palavras, ser-me-ia impos-

sível fazer-te fugir ao seu rígido poder: serias escrava delas. Sê minha soberana, imagem.

És minha, querida ilusão de óptica. É meu esse universo recriado, cujos aspectos agradáveis oriento a meu bel-prazer.

(*Les Cahiers du Mois*, 1925)

Para além do exagero que é normal em todos os autores de manifestos (o tom de manifesto era então usado a torto e a direito), nota-se, no trecho acima reproduzido, a intenção de sublinhar a natureza *sobrenatural* do cinema. Sobrenaturalismo invertido, se assim se pode chamar, pois é o espectador que se encontra nesse «estado de sonho» de que Gérard de Nerval falava nos meados do século passado. (Ver mais adiante: *Cinema e Surrealismo*).

Talvez no fundo, ao evocar a «barbárie» e o ilogismo do mundo das imagens, esperássemos descobrir as leis da sua lógica própria e implantar nele uma ordem particular, mas então o essencial era manter-se num estdo de «disponibilidade perfeita» e fazer tudo para que o cinema conservasse o carácter de novidade revolucionária que tão a propósito vinha numa época de revolução.

Havia outra qualidade do cinema que nos atraía, embora a não consciencializássemos bem: o seu carácter de arte popular. A poesia, a música e as artes plásticas pareciam prestes a tornar-se domínios fechados, a que só se chegava através de uma porta cada vez mais estreita. Poesia para literatos, música para músicos, pintura para pintores, parecia que o público era deixado à margem de um jogo cujas regras só os especialistas conheciam, e que toda a arte se ia meter num beco sem saída onde nada mais a justificava.

Ora o cinema destinava-se à multidão, não podia viver sem ela, e alguns filmes agradavam simultâneamente aos espectadores exigentes e às salas populares.

De que obra literária ou artística contemporânea se poderia dizer o mesmo em 1920 e 1930? E qual era a revolução, nos meios de expressão então conhecidos, tão empolgante como a descoberta e exploração daquele que parecia miraculosamente destinado a todos os homens, independentemente das classes sociais, das línguas e das nações?

OS FILHOS DO SÉCULO (1927) — Se não morrer jovem, o cinema viverá... Mas se viver, o que será dele? Não é o que era ontem, e não será o que é hoje. Será aquilo que dele fizerem os filhos do século cinematográfico. A nós compete preparar o instrumento de que amanhã outros se hão-de servir.

Com efeito, o maior elogio que hoje se pode fazer a um autor de filmes é dizer que ele tem o sentido do cinema. Poucas vezes se faz este elogio. Isso prova que esperamos muito da arte do filme, e por outro lado que a maioria das realizações que nos apresentam são ainda indignas dessa expectativa. Haverá algum pintor que se sinta lisonjeado se lhe dizem que tem o sentido da pintura? Não, considerá-lo-ia um pobre elogio. Mas na arte das imagens, trata-se de algo muito precioso. Só por isso podemos ver a diferença que existe entre uma arte amadurecida e uma arte nova, cujas leis elementares ainda não foram descobertas pelos artífices. Penso eu que o sentido do cinema que agora nos esforçamos por conseguir há-de aparecer naturalmente naqueles que vieram depois de nós. A geração do cinema está a crescer.

Temos fundadas esperanças nessa geração, que ao abrir os olhos para o mundo viu Douglas rir-se da gravidade e Charlot da fatalidade. Esses homens de amanhã, que ao contrário de todos nós não encontraram o cinema cedo demais, não hão-de passar pelas nossas incertezas, podemos estar certos, nem pela vertigem que às vezes sentimos perante o «écran» vazio «defendido pela sua brancura». Consideração absolutamente normal a declaração seguinte, que a maioria das pessoas de bem deste tempo só pode apreciar como um paradoxo:

— *É ao cinema que a nossa época deve a cor, o pitoresco e o clima moral em que respira; vivem em função um do outro, e é perder tempo querer determinar as con-*

sequências desse vertiginoso enlace... Todo o milagre moderno nasceu desta ligação que nos envolve e conduz sem que nós tentemos sequer escapar ao seu encantamento. A objectiva confere a tudo o que dela se aproxima uma aura de lenda, transporta tudo o que cai no seu campo para fora da realidade, para um plano onde dominam a aparência, o simulacro e o estratagema. Hoje é-nos impossível encarar um aspecto do mundo sem o despojar da sua forma visível, para só pensar na sua representação num filme, para o tirar do domínio material que ocupa e situá-lo na zona do sonho e do abstracto, onde todas as perspectivas se confundem e anulam. Essa passagem do sensível ao espiritual, do concreto ao imaginário, realiza-se independentemente de nós e para a experimentar é indispensável ter fé.

Estas linhas de Albert Valentin foram extraídas de uma *Introduction à la magie blanche et noire*, a qual poderia, se não tivesse sido publicada tão cedo, servir de prefácio a esse Hernâni cinematográfico à volta do qual a geração de amanhã lutará. Nunca esse indefinível «sentido do cinema» foi tão bem expresso como nestas páginas. Nada falta nelas, a meu veu; nem o entusiasmo, nem a lucidez, nem sequer a melancolia do homem de fé que não pode comunicar a sua certeza àqueles que não são eleitos:

Para aqueles que fizeram da música, da poesia ou da pintura o objecto do seu culto, é fácil justificar a sua escolha. Muitas obras foram concebidas e criadas desde que os homens exprimem a sua dor através dos sons, das palavras ou da cor, para que seja possível duvidar da qualidade dos seus trabalhos ou da natureza da admiração que provocam. Tivemos tempo suficiente para definir e experimentar a própria matéria a que cada género de arte recorre, e hoje não é possível enganarmo-nos quanto à excelência ou mediocridade dos resultados que nos são propostos. O menos avisado, o menos perspicaz, sabe do que se trata. Não podemos dizer o mesmo do cinema. Compreendemos por isso perfeitamente as dúvidas e as reticências de todos que gostaríamos de levar a aderir à nova arte. Em vão eles nos pedem para os levarmos pela mão até qualquer sala escura onde possam aplaudir o drama visual ideal — o drama que os faria converter à causa que servimos. É talvez um sacrilégio confessá-lo, mas por muito que nos custe, temos de recordar que não temos ainda conhecimento da existência de um filme...

Tanta fé e tanto ardor de expressão são já uma antecipação do entusiasmo que atribuo aos filhos do século cinematográfico, cujos efeitos havemos de ver mais tarde com surpresa e sem os compreendermos bem.

Há cem anos travava-se a batalha romântica. Ao pensar nisso, não falta quem diga: «Nunca mais veremos uma época como aquela, em que a juventude se entusiasmava com uma forma de arte nascente, em que alguns versos faziam uma revolução. Hoje, os jovens só pensam em automóveis; ninguém está disposto a dedicar a sua vida a um ideal artístico». Poupo ao leitor a continuação do estribilho. É normal que cada século desconheça as suas virtualidades e se curve saudosamente sobre o passado.

Abram os olhos! Trava-se outra batalha, ao lado da qual a do Hernâni há-de parecer uma discussãozinha de escritores. Já não se trata de saber se os mendigos devem ou não falar como príncipes. Já não se trata de versos. Já não se trata de literatura. Tratar-se-á ainda de arte?

Cito o mesmo autor:

Para nós, o cinema é o mais recente dos meios de expressão dados ao homem. Tem direito a toda a nossa ternura. A sua própria juventude é uma virtude.

É animados por estas ideias que os filhos do século cinematográfico se levantarão para que a nova arte vença a vizinhança asfixiante das outras artes, triunfe do poder do dinheiro e da estupidez — essa nova arte que será a sua arte e hoje é ainda apenas uma novidade rústica que tem já os seus deuses, os seus sacerdotes, os seus fiéis, e tem também os seus vendilhões do Templo.

Nesta profissão de fé eu vibrava em uníssono com o que Léon Moussin escrevera à cabeça de *Naissance du Cinéma:*

Vivemos horas admiráveis e profundamente comoventes. No meio da grande perturbação moderna, nasce uma nova arte, desenvolve-se, descobre uma por uma as leis que lhe são próprias, caminha lentamente para a perfei-

ção — uma arte que será a expressão ousada, poderosa, original, do ideal dos novos tempos...

Devemos reconhecer hoje que «os filhos do século cinematográfico» não ganharam a partida, que não venceram nem o dinheiro nem a estupidez, e que o cinema continua de facto a caminhar para a perfeição, embora com uma velocidade um tanto reduzida.

Enganávamo-nos ao julgar que o destino do cinema estava garantido; esquecemo-os de que as artes progridem de maneira irregular e que épocas de imitação sucedem-se às épocas criadoras. (E talvez desde os primeiros anos do filme sonoro o cinema esteja a atravessar um desses períodos).

Mas o erro mais grave a que o nosso entusiasmo nos conduzia era projectar num futuro ilimitado a imagem da única arte cinematográfica que então conhecíamos, sem imaginar as transformações técnicas que lhe iam alterar as características.

CRÍTICA E RECORDAÇÕES

Foi em *Le Théâtre* que publiquei, regularmente e durante dois anos, os artigos de que foram extraídas as citações que se encontram nas páginas seguintes. Quis o destino que durante esse período a produção cinematográfica fosse das mais interessantes não só pela qualidade — que actualmente seria difícil apreciar, pois não há nada menos duradoiro que a qualidade de um filme — mas também pela diversidade, fruto de uma desordem fecunda que nem vale a pena contrapor ao conformismo organizado da produção contemporânea.

Não me iludo quanto ao valor das reflexões aqui reproduzidas, nem procuro corrigir os erros que elas contêm, embora atenuado o tom definitivo, próprio da juventude, que os acentua. O que me comove quando as releio (e estou tão longe daquele que as escreveu que posso falar delas tão livremente como se não fossem minhas) é o entusiasmo que elas patenteiam e que então a sensação da descoerta provocava. É raro ver-se actualmente um entusiasmo. Mas não se veja nesta observção a mais leve censura! No tempo de Marco Polo, a navegação à sorte suscitava um interesse que a exploração regular das linhas transatlânticas não pode despertar.

Não se encontrará nesta selecção de artigos nenhuma dessas «sovas» que em Patis fazem a reputação de um crítico. Que me lembre, nunca me dediquei a esse fácil

exercício: não que houvesse então, bem vistas as coisas, menos quantidade de maus filmes do que agora, mas a verdade é que eu era livre de escolher e só me apetecia escrever sobre aquilo de que gostava, ou que, por uma ou outra razão, me parecia digno de ser citado.

Dezembro de 1922. — ...*O gabinete do Doutor Caligari, Torgus, A morte cansada, A terra que arde* bastam para provocar a nossa admiração. Quando estes filmes apareceram houve quem os não apreciasse, mas julgo que não deixaram ninguém indiferente. Por eles, era-nos revelada uma nova fórmula.

Primeiro, surpreenderam-nos os argumentos: o autor atrevia-se a ser triste, atrevia-se a «acabar mal». Seria difícil sustentar que uma história que acaba tristemente tem mais valor artístico do que uma história feliz: o nosso sentimento de agradável surpresa era provocado simplesmente por um compreensível desejo de reacção. A atmosfera de lenda, a bruma e a noite separaram-nos sùbitamente das loiras bonecas americanas e dos seus parques de milionários. Perante uma convenção nova compreenderam-se melhor as convenções já aceites. Mas o que nesta arte nos pareceu mais original foi o seu cerebralismo.

As doutrinas do *Théâtre-libre* pareciam até então ter sido criadas para o cinema. Nunca se tinha apresentado nos palcos da Avenida de Estrasburgo a parede de uma autêntica casa de camponeses. Ora a objectiva dá-nos pessoas reais, em campos reais, como matéria-prima de uma obra de arte. Acabaram-se finalmente as árvores de tela, os céus pintados! As nossas objectivas fizeram desaparecer a maioria das paisagens catalogadas. As salas dos estúdios esforçavam-se por serem exactamente como as nossas salas; a luz do *sunlight* como a luz do dia; a própria caracterização prestou homenagem à verdade, como o vício à virtude.

E eis que em face do dogma realista, que salvo raras excepções nos parecia inatacável, *O gabinete do Doutor Caligari* vem afirmar que só a verdade subjectiva tem interesse. Devia ter havido mais moderação. Resolveram considerar louco esse doutor de chapéu pontiagudo. Mas *A morte cansada* provou-nos logo que a sua loucura era muito sensata. Daí um certo escândalo.

Temos de tomar partido. Apareceu o cinema cerebral. Temos de concordar que a natureza modificada é pelo menos tão expressiva como a natureza «natural». Os cenários, a luz, a interpretação e o próprio rosto dos actores são artificialmente compostos e formam um conjunto que a inteligência gosta de saber que domina. Esse poder absoluto do cérebro chega a ser um perigo que ameaça esse género de filmes. Receamos que não haja lugar para o sentimento de humanidade. São filmes que surpreendem. Desejaríamos, para maior sucesso deles, que nos conseguissem comover mais.

1950 — Esta época assistiu à idade de oiro do cinema alemão. Verifica-se na história cinematográfica, como na história política (ou mais simplesmente como numa corrida de bicicletas) que os países vão tomando cada um por sua vez a dianteira. A França era a primeira antes de 1914; de 1915 a 1920 foi a América que contribuiu para os maiores progressos do cinema; depois a Suécia, a Alemanha e a Rússia. No começo da era do filme falado voltou a ser a vez da América, depois a da França. Desde o fim da Segunda Guerra Mundial, foram a escola italiana e a escola inglesa que deram ao cinema as fórmulas mais originais ou as mais novas.

Verifica-se igualmente que o período de esplendor por que passa a produção cinematográfica de um país coincide a mais das vezes com um período em que ele sofre dificuldades económicas. Assim, a Alemanha de 1922, na pior altura da inflação, a Rússia dos primeiros tempos da Revolução, a América e a França da crise de 1929, e depois de 1945 a Itália e a Inglaterra empobrecidas pela guerra.

Sem chegar ao extremo de dizer que a qualidade dos filmes produzidos por um país está sempre na razão inversa da sua prosperidade, não será verdade que, num período de prosperidade, portanto de sucesso fácil (como a América de 1940 a 1946), o cineasta se

deixa indolentemente arrastar para a repetição de fórmulas banais, ao passo que os tempos difíceis obrigam ao esforço e à procura de originalidade?

JANEIRO DE 1923 — Os suecos, e especialmente Sjöstrom, sabem concentrar a acção do filme em algumas cenas perfeitamente ordenadas. Obras como as suecas, de uma linha tão pura e tão nítida, espantam os amadores de complicações movimentadas e são um bom exemplo para aqueles que julgam «fazer arte», aplicando as fórmulas de um simbolismo ou de um impressionismo ultrapassados. Há nos filmes suecos a nitidez da acção, a nudez da expresão. Nada de batota. O realizador apresenta a sua obra despojada de todos os processos chamados artísticos, porque provêm de outras artes; interessa-lhe emocionar o público servindo-se de rostos iluminados por um grande plano, ou recorrendo a gestos verdadeiros.

A julgar pelos *Proscritos* ou *A prova do fogo*, parece que os produtores suecos pretendem ampliar o seu estilo. Tècnicamente aproximam-se cada vez mais dos americanos: cenas mais curtas, acção mais rápida. Sentem com certeza necessidade de se fazerem compreender por todos os públicos. Hão-de lamentá-lo todos quantos gostam do ritmo grave e lento dos seus filmes. A *Prova do fogo* é uma obra notável, mas não tem o valor de *Carroça fantasma* ou dos *Proscritos*. Jenny Hasselquist é o principal personagem deste filme. Quem pode esquecer a sua testa larga, os seus olhos voluntariosos, a sua rigidez, a sua obstinação criminosa, os seus sobressaltos bruscos de fera ameaçada? Nenhum efeito fácil, nenhuma expressão inútil... Os suecos — a probidade da imagem.

1950 — *O Tesouro de Arne, Os Proscritos, A Carroça fantasma* marcaram o apogeu da produção sueca. Ao salientar que a sua técnica se aproxima cada vez mais da dos americanos, anunciava sem o saber o declínio do cinema sueco. Eis o que noutro artigo escrevi, na mesma época:

O que é mais grave é que os realizadores americanos parecem procurar a todo o custo o filme «internacional».

Pretendem obras fàcilmente acessíveis a todos os povos. Todos sabem a que infantilidades essas preocupações ùnicamente comerciais conduziram. As obras mais dignas daquilo que esperamos do cinema — as suecas entre outras — têm todas um carácter marcadamente nacional, o que não as impede de ser compreendidas fora do país de origem.

A partir de 1930, a produção sueca tornou-se cada vez mais escassa. O filme falado, tal como a maioria das invenções modernas que a indústria utiliza, deu vantagens especiais aos grandes países, com prejuízo dos mais pequenos.

JANEIRO DE 1923 — Uma criança e um cão, ambos abandonados, são adoptados por um casal. O homem era canalizador. E era brutal e preguiçoso também. A mulher gosta da criança, que quer substituir o canalizador junto de um cliente...

Mas porquê tentar contar este argumento? As palavras só servem para o trair. Queremos agarrá-lo e as imagens escapam-se-nos por entre os dedos.

Diz-se às vezes que, num filme, o argumento não tem importância. Confessemos que inventámos esta fórmula para nos consolar. Todos gostaríamos que o argumento fosse importante; mas fingimos desprezá-lo, porque as condições comerciais da existência do cinema impõem-nos argumentos destituídos de valor. E é por isso que não lhes damos importância, que só nos interessam pelos desenvolvimentos visuais a que eles servem de pretexto. É esta com certeza a atitude mais sensata.

Não pretendo dizer que os argumentos deviam ser mais «pensados». Pelo contrário, desejo que sejam compostos ùnicamente para os olhos dos espectadores. Mas gostaria que tivessem uma psicologia menos ilógica. Ou que tivessem um ilogismo mais lírico, como em Chaplin, Mack Senett ou Fairbanks, que apresentaram bons argumentos — pretextos para as suas surpreendentes correrias. Tentem agora escrevê-los! Um bom argumento não se pode contar...

1950 — Com certeza, com certeza... Mas hoje, decorrido um quarto de século, durante o qual tive de

ouvir contar um grande número de argumentos, diria mais ou menos a mesma coisa noutros termos: *um bom argumento é aquele que se pode contar em meia dúzia de frases.*

Isto não quer dizer que um bom argumento que pode contar-se em poucas palavras seja bom, mas que, se um argumento tiver qualidades, estas hão-de avultar, mesmo que seja contado muito resumidamente. Os argumentistas inexperientes deviam convencer-se desta verdade, e permitir-me que lhes dê um conselho: quanto mais curto for um resumo de argumento, mais probabilidades terá de ser lido pelo profissional a quem é apresentado. Este, se a primeira leitura lhe causar boa impressão, não fica por aí. Há-de querer conhecer o desenvolvimento da ideia que lhe despertou a curiosidade. Mas nenhum profissional tem tempo nem vontade para ler todos os argumentos de cem ou duzentas páginas que lhe são enviadas. (*Sobre o argumento, ver mais adiante:* Escrever com imagens).

...Quer dizer que o argumento de *Desgostos de garoto* é bom? Não é mau, tem poucas pretensões e é um pretexto para imagens agradáveis. Passamos semanas e semanas a aborrecer-nos com tantos romances, comédias e dramas teatrais ridicularizados pelo «écran», que eles por sua vez ridicularizaram, que ver *Desgostos de garoto* traz-nos um certo consolo. O asilo para crianças, o cãozinho, Jackie arrastando o saco do canalizador, a fuga de água, a nota de vinte dólares são temas interessantes. E há duas coisas muito boas: a cena em que Jackie, hesitando entre diferentes maneiras de acordar o bruto de quem tem medo, acaba por lhe dar um grande pontapé (isto é à maneira de Chaplin), e a cena do tribunal, em que o garoto conduz o seu depoimento com uma habilidade tal que não precisaríamos de legendas para o compreender. Como é natural, considerou-se necessário acrescentar inacreditáveis legendas. Dir-se-ia que tiveram medo de ver o cinema adquirir alguma força própria, e de cada vez que a imagem é suficientemente expressiva tratam de a asfixiar com palavras inúteis. Adiante. O cinema é

suficientemente forte, mesmo para resistir aos seus artifíces. Mas era bom que não se abusasse.

Este depoimento mudo de Jackie Coogan faz-me lembrar uma bonita cena de *O sino da meia-noite:* Charles Ray, sòzinho numa capela com fama de assombrada, procura mostrar-se valente, tenta ler, põe-se a assobiar, sobressalta-se com o mínimo barulho. Fica assim sòzinho no «écran», durante cinco minutos pelo menos, e nunca deixa de divertir. É uma estupenda façanha...

1950 — É de notar que a palavra e o som podiam ser sugeridos pelas imagens (*o depoimento de Jackie Coogan, Charles Ray põe-se a assobiar, sobressalta-se com o mínimo BARULHO*), e a imaginação do espectador faria o resto.

Esta sugestão era tão eficaz que, por mais de uma vez, ouvi pessoas com poucos conhecimentos de história do cinema afirmar que este ou aquele filme antigo era falado, quando era mudo. Essas pessoas, que aliás se recordavam muito bem da acção do filme, dos pormenores de certos episódios e mesmo dos nomes dos actores, julgavam *ter ouvido* o diálogo. Isto devia dar que pensar àqueles que ainda hoje se recusam a admitir a supremacia da imagem no espectáculo cinematográfico.

...O que é mais agradável, em *Desgosto de garoto*, é a impressão de frescura que o filme dá. Uma tal ingenuidade — falo apenas da do garoto — é surpreendente. Não acredito que se façam alguma vez em França filmes assim. Somos cultos demais; e os nossos realizadores, cuja ortografia e sintaxe nos provam a sua falta de sentido cinematográfico, são precisamente aqueles que querem meter mais literatura nas suas obras. Qual literatura! Um filme como *Desgosto de garoto* só pode ser fruto de uma civilização ou muito ingénua ou muito requintada. Pode aliás verificar-se que o cinema americano, frustre e vigoroso, é aquele que mais agradou a alguns dos nossos literatos mais modernos — porque não está contaminado pelo espírito literário.

1950 — Uma das pragas do cinema mudo eram as más legendas, quer dizer, as legendas inúteis (hoje temos o diálogo inútil, que não tem mais valor, mas que ao menos não interrompe o curso das imagens, ao passo que a legenda, profusamente semeada por temíveis especialistas, enchia o «écran» com a sua tagarelice parada). Da mesma época, citemos as seguintes considerações:

Assisti recentemente a uma exibição de *Pay Day*, o último filme de Charlie Chaplin, que em breve vereis.

Durante o começo do filme, a sala foi tomada de um imenso riso mecânico que se prolongou, sacudido, ao ritmo das imagens, como se o cérebro dos espectadores fosse comandado pela máquina de projectar.

Houve apenas algumas pausas, durante as quais se respirou. Estes momentos de repouso coincidiram com a projecção no «écran» de legendas pretensamente cómicas que o editor tinha resolvido acrescentar à farsa de Chaplin. Já conhecem esse género de piadas; dantes tinham um certo sucesso; mas desta vez conseguiram apenas acalmar a sala, apanhada na engrenagem cómica. Parou-se de rir. O cinema tinha ganho mais um ponto.

1950 — Pode ver-se hoje que o riso provocado por um efeito visual é de natureza diferente do que é provocado por uma palavra, e que o cómico apercebido pelo olhar tem uma acção mais rápida e mais forte do que o cómico verbal.

JANEIRO DE 1923 — ...A simplicidade é a principal qualidade das melhores partes de *A lareira*. A rabiça do arado fendendo a terra fértil, os bois, a lareira fumegante, as paisagens esbatidas mas luminosas formavam imagens de um lirismo calmo e vigoroso.

As legendas, quase todas neutras e breves, patenteiam a inteligência desta realização. Não gostei da evocação do mar nem do «também a vida tem as suas tempestades». Isso é literatura, e julgo que Boudrioz teria vergonha de escrever uma frase em que houvesse uma comparação tão fácil. Tudo o que é simbólico parece fraco na tela. Uma tempestade literária pouco nos comove, comparada

com um simples gesto humano: diante do irmão moribundo, Bernard, ainda cheio de furor ciumento, mas que começa a ceder ao remorso, fica perturbado, baixa a cabeça, apanha uma palha e torce-a entre os dedos. Isto é cinema. O realizador que criou este curto quadro — e outros tão sóbrios e directos como este — só recorrerá no futuro à pura expressão visual. Já lhe conhece o segredo.

1950 — Este filme, realizado em 1919 por Robert Boudrioz para a produção de Abel Gance na Pathé, foi um dos primeiros filmes em que se descreveu a vida do campo. Ainda hoje são raros os filmes deste género, especialmente nos Estados Unidos, esse grande país de camponeses em que os camponeses raramente aparecem no «écran». (Não há aliás nenhum país cuja produção cinematográfica reflicta menos a existência real do que os Estados Unidos).

Também a vida tem as suas tempestades era uma legenda que precedia a imagem de um mar tormentoso, e isto no meio de um conflito dramático sem nada de marítimo. Este género de metáfora era então bastante vulgar. Num outro filme, no momento em que o traidor de bigode fino e intenções dúbias cortejava a pura donzela e lhe pegava no braço, o «écran» mostrava de súbito a imagem de um verme em cima de uma rosa!

FEVEREIRO DE 1923 — Gostaria que a crítica confessasse que é imperfeita: a humildade seria o penhor da sua franqueza; e as palavras pronunciadas sob a reserva do erro imputável à condição humana teriam mais força e menos vaidade.

Porque o papel do crítico é um dos mais cómicos do mundo, e divertir-me-ia mais com ele se tivesse tempo. Estão a ver-nos, a nós, ínfimos homens, a julgar as obras dos nossos irmãos com a gravidade indispensável às altas funções, e declarar que isto é bom e aquilo é condenável? Cada linha de crítica significa: «o meu juízo é o melhor» (o que é aliás o princípio primeiro de toda a natureza humana, graças ao qual nunca deixamos de nos divertir nem de existir).

Já não sei que Presidente de Tribunal, em Tolstoi, condena um miserável, ao mesmo tempo que pensa na próxima entrevista amorosa, facto que não deixa de o preocupar um pouco durante essa operação judicial. Devemos confessar que o presidente não é mais digno de censura que os críticos. Se só as entrevistas amorosas fizessem variar os julgamentos, haveria bastantes críticos imparciais. Mas temos uma disposição inconstante, e muitas vezes ficamos encantados com uma obra, simplesmente porque ela nos faz descansar de uma outra. É talvez preferível que assim seja e que não sejamos privados do grande prazer de nos contradizermos. Compete aos que lêem fazer todas as reservas.

Este prefácio não era indispensável, mas faz-me jeito. Graças a ele posso lamentar à minha vontade que *Don Juan e Fausto* tivesse sido exibido ao mesmo tempo que *O sistema do Dr. Ox.* Lamento porque a primeira destas obras é importante, e porque talvez a tivesse apreciado melhor se ao mesmo tempo não tivesse gostado muito da segunda. Gostaria de falar de ambas separadamente mas estão em tão perfeita oposição que não posso quebrar a singular harmonia que o contraste delas origina.

Don Juan e Fausto é um filme artístico, e um dos melhores já exibidos. Aqui, a palavra artístico vai no seu verdeiro sentido, que é, julgo eu, «o que diz respeito às artes». *Don Juan e Fausto* diz respeito a todas as artes; há poucas imagens deste filme que não revelem uma intenção «de arte», que não aludam a qualquer reminiscência de criação plástica ou literária. Se era essa a intenção do autor, o êxito foi completo. Vários realizadores americanos, que pretendem «fazer arte» e história graças ao dinheiro de que dispõem, verão em *Don Juan e Fausto* aquilo que pode criar o gosto desta velha Europa impotente. (Um novo rico não é ridículo quando fala dos negócios em que se mostrou inteligente e ousado, mas é-o quando quer mostrar cultura e bom-gosto. Assim acontece às vezes na América).

Mas o sucesso artístico de *Don Juan e Fausto* é precisamente aquilo que nos suscita reservas. Vemos nele imagens; mas veremos um filme? O cinema não pode, no estado actual, exprimir pensamentos e permanecer visual. O que são *Don Juan e Fausto* senão os tipos representativos de duas das principais tendências humanas? Será a sua silhueta ou a sua mímica que nos dirão o segredo

da sua psicologia? Resta o enredo: insuficiente para Fausto, que parece um mágico como qualquer outro, e cheio de pormenores sobre Don Juan, que o desfiguram. Seria Don Juan um tímido que precisava de lições antes de fazer a corte a uma mulher? Ter-se-ia ele tornado sedutor por um desgosto de amor, permanecendo no fundo um cândido amante desiludido? A um Don Juan deste género pouco lhe faltava para entrar para um convento...

É este o perigo dos filmes em que se evocam grandes obras literárias. Neste filme, a imagem parece uma deformação pueril do pensamento. Mas criticar *Don Juan e Fausto* apenas do ponto de vista literário seria cometer um erro pior do que o do realizador ao escolher o tema. Em cinema, o que conta mais é o movimento da acção.

Nomeadamente neste filme, o argumento impede a acção de conseguir o belo andamento rápido que tem no fim. Mas a última festa de Don Juan desenrola-se, febril e magnífica, num ritmo perfeito... É o único momento verdadeiramente comovente do filme; e é-o graças aos mais nobres processos...

1950 — É de lamentar que o crítico intransigente de *Don Juan e Fausto* não tenha podido assistir à exibição de *O preço da juventude*, outro filme sobre Fausto realizado cerca de vinte e cinco anos mais tarde pelo autor destas linhas. É provável que ele tivesse mantido a sua posição e que, em nome da concepção do cinema que lhe era cara, tivesse feito algumas reservas. E com certeza teria razão.

...Disse: ritmo, e lamentei, ao pronunciar esta palavra, que se tenha abusado tanto dela, porque vai deixar de ter significado, pelo menos para os filmes. Mas não me vou coibir de a usar ao falar do *Sistema do Dr. Ox.*

O filme parece ter sido feito por aposta, «à maneira» dos filmes americanos: uma série de crimes misteriosos, dois jornais rivais, uma herdeira inocente, um repórter jovem e corajoso, perseguições insensatas, passagens de avião para avião, de avião para caminho de ferro, de caminho de ferro para avião, de avião para hidroplano, de hidroplano para navio — eis entre outras coisas o que ele nos apresenta. Ora essa longa série de infantilidades não tem só o mérito de ser divertida; é animada por um

movimento extraordinário, criado não só pela velocidade das perseguições, mas também pela ciência da «montagem»: o ritmo.

O ritmo é uma condição do lirismo dos filmes. *Don Juan e Fausto* é um filme lírico só por analogia, pelas recordações artísticas que evoca. *O sistema do Dr. Ox* parece-me atingir por vezes o verdadeiro lirismo cinematográfico, cuja fonte única é o movimento.

É nisto que *Don Juan* e o *Doutor Ox* se opõem completamente: um é uma sumptuosa composição de várias artes antigas, o outro é fantasia ingénua errando através das forças modernas. A nossa educação, os nossos gostos, fazem-nos tender para preferir *Don Juan*, em que encontramos mais arte e mais inteligência. Mas é provável que o *Doutor Ox* esteja mais próximo do cinema de amanhã. Talvez a infantilidade deste género seja uma prova da sua força: não esqueçamos que todos os nossos conhecimentos relativos ao cinema se resumem mais ou menos a isto: que estamos no início de uma coisa muito grande e desconhecida. A fórmula de *Don Juan* é limitada; é composta por elementos estranhos ao cinema, faz pensar — e parece que antes de pensar mais devíamos antes aprender a ver.

É divertido ver o realizador americano representar as rotativas prontas a espalhar uma notícia às centenas de milhares de exemplares, os aviões, os telefones, os navios, a velocidade, com uma espécie de encantamento — que o público partilha. Atribuo um estado de espírito semelhante aos artistas primitivos perante as suas divindades e ao povo que os admira. As nossas artes modernas procuram por vezes encontrar a ingenuidade; esta não é feita de carreiros estilizados nem de falsas perspectivas, reside no espírito — e sem dúvida no de alguns filmes. Não amaldiçoemos esse espírito ingénuo, místico, que é o da multidão, e consequentemente o dos produtores. Todas as artes, ao nascer, sofreram a sua influência. Estamos na «época medieval do cinema». Esperemos pelo Renascimento, mas não sejamos demasiado impacientes; ainda havemos de cometer muitos erros.

1950 — Que optimismo injustificado! Esta «época medieval do cinema», se a compararmos com a época actual, parece tão rica em invenções como a época isabelina na história do teatro. Basta que se reedite um

velhíssimo filme de Chaplin ou de Mack Senett para que os jovens de hoje se maravilhem com o que eles consideram uma extraordinária novidade. Mas não faltará quem diga: «Os velhos filmes! Vejam vocês que trajos, que caracterizações, que gestos exagerados!»

Podíamos remetê-los ao *Charogne* de Baudelaire. Conservamos ainda, desses velhos filmes em decomposição, essa «essência divina» — a invenção — que tanto escasseia nos nossos filmes modernos.

MARÇO DE 1923 — Falou-se muito acerca de *A roda*. Amigos ou inimigos do autor e da casa produtora, todos eles teceram em torno deste filme um coro em que as vozes discordantes nem sempre emitiam palavras inspiradas só pela consciência artística. A crítica não tem nada que ver com a maior parte do que se disse. Mas o seu papel é complicadíssimo: de facto, é tão difícil separar o trigo do joio, numa obra como *A roda*, que ficamos perplexos se nos baseamos apenas na nossa opinião. Seria mais simples ser parcial ou «interessado», de acordo com o subtil sentido duplo desta palavra! *A roda* não é uma dessas obras de que nos livramos com um encolher de ombros ou uma banalidade elogiosa.

A roda é o tipo acabado do filme de espírito romântico. E como num drama romântico, encontramos em *A roda* inverosimilhanças, uma psicologia superficial, uma procura constante do efeito visual — como noutras obras se procura o efeito verbal —, e encontramos também extraordinários trechos líricos, um movimento inspirado, poderia dizer-se sublime e grotesco, mas não no mesmo sentido que os românticos, que caem no grotesco quando por vezes tentam criar o sublime.

Perante um drama tão manifestamente «pensado», tão cheio de ideias e de intenções literárias, sentimos vontade de as discutir com o autor. Mas não vale a pena. Se o argumento se deve limitar a um simples pretexto, aqui esse pretexto é umas vezes incómodo, outras irritante, raramente útil, mas não merece ser atentamente considerado. Não interessa que Gance, como argumentista, tenha cometido um erro, tal como a maioria dos realizadores, e mesmo um erro mais grave do que aqueles a que estamos habituados. Se me pedissem para julgar Abel Gance pelas intenções psicológicas que ele exprime na

tela e pelas legendas que redige, teria de confessar que o meu juízo não lhe seria favorável. Mas para o julgar como literato esperarei até quando me for possível ler um livro dele, e até eu ter de falar de literatura. Porque, aqui, trata-se de cinema.

Quanto a mim, o verdadeiro tema do filme não é o seu estranho enredo, mas sim um comboio, carris, sinais, jactos de vapor, uma montanha, neve, nuvens. Gance soube extrair desses grandes temas visuais, que dominam a sua obra, prodigiosos desenvolvimentos. Tínhamos já visto comboios a correr com uma velocidade acelerada graças às trucagens, mas nunca nos tínhamos sentido, e connosco as cadeiras, a plateia, a sala e tudo o que nos rodeava, absorvidos pela tela como por um abismo. Uma simples sensação, dir-me-ão. Talvez. Mas eu não fui lá para pensar. Contento-me com ver e sentir. Daqui a cinquenta anos havemos de falar do cinema de ideias. Essa sequência inesquecível é a única que atesta o valor de Gance. O desastre do início do filme, o primeiro acidente que Sísifo tenta provocar, a subida do funicular nas montanhas, a morte de Elias, a descida do corpo, a ronda dos montanheses, e esse fim grandioso entre véus e nuvens, são grandes composições líricas que não devem nada às outras artes. Diante delas esquecem-se as citações de Kipling, de Ésquilo e de Abel Gance que, durante todo o filme, nos causam um certo desalento. E permitimo-nos esperar muito mais.

Ah! Se Abel Gance quisesse renunciar a fazer dizer «sim» e «não» às locomotivas, a atribuir a um mecânico o pensamento de um herói antigo, a citar os seus autores favoritos! Se quisesse criar um puro documentário, ele que sabe fazer viver os pormenores de uma máquina, uma mão, um ramo, o fumo; se quisesse contribuir deste modo para a criação do FILME que hoje apenas se pode prever!

Ah! Se ele quisesse renunciar à literatura, e confiar no cinema!

1950 — *Quanto a mim, o verdadeiro tema do filme não é o seu estranho enredo, mas sim um comboio, carris, etc.* Este desprezo pelo tema é bem característico de uma época em que se pensava que «a principal missão do realizador actual consiste em introduzir, por uma espécie de ardil, o maior número possível de temas puramente visuais num argumento concebido para satisfazer a todos». Concepção que hoje seria inteiramente falsa, mas que era desculpável em 1923 (ver mais adiante: *Cinema puro e poesia*).

MARÇO DE 1923 — ...Os documentários preparam talvez a vinda desse cinema puro que existirá só em função das imagens e que não estará na tutela de nenhuma outra arte. Nada me parece mais afastado desse género de filmes — que a nossa geração talvez já não veja — do que as «adaptações».

Sabemos já o que são as adaptações de obras literárias ao cinema, mas ignoramos quase o prejuízo que elas causaram à arte do filme. Fascinados pelo nome de um romancista ou de um dramaturgo, os realizadores dedicaram-se a filmar obras literárias, sem se preocuparem com o cinema. Os filmes eram quase sempre maus, mas o público, atraído pela fama das obras, entrou, pagou — e que mais era preciso? Não há razão para que essa interessante indústria deixe de existir. A não ser que se façam mais filmes do que livros se escreveram. E ainda havia a solução de se voltar aos mesmos assuntos...

Não obstante tudo o que se pode censurar às «adaptações», não devemos condená-las sem reflectir. A adaptação é absurda e nefasta quando se limita a ilustrar em algumas imagens um romance projectado na tela com abundantes legendas. Mas pode ser interessante, pode ser perfeitamente visual. *Othelo* é um exemplo daquilo que um «adaptador» inteligente pode fazer. É apenas de lamentar que a inteligência seja mais difícil de conseguir do que os direitos de adaptação de uma obra.

Mas esqueçamos *Othelo*, esqueçamos mesmo o texto de Shakespeare. E não é preciso recear, porque o espírito da obra aparece na imagem. Vemos *Othelo* como se fôssemos ouvir uma sinfonia — uma sinfonia de imagens inspirada pelo texto shakesperiano. Algumas das expressões do rosto de Othelo e de Iago traduzem literalmente o texto. E, além disso, as imagens, a sua sucessão, o movimento interior do filme, fazem lembrar Shakespeare, e de modo nenhum parecem indignas dele.

Este filme não é um vulgar parasita de uma grande obra. Seria não compreender o cinema, escandalizar-se com

as liberdades que ele toma em relação à intriga do drama. Pode imaginar-se que o autor, penetrado pelo espírito do texto, fechou o livro e pensou apenas nas imagens que ele evocava. É este o único método da adaptação. Até hoje ele parece ter sido usado muito discretamente.

O valor da interpretação contribui muito para o sucesso deste filme. Emil Jannings é um Othelo que não faz concessões à tradição da ópera. Negro, de lábios grossos, pesadamente sensual, torna-se uma criança estúpida sob a acção de Iago. Os olhos inquietos, o andar hesitante, as mãos a tremer, tudo nele exprime o ciúme. E nas cenas de amor e de dúvida nada comove mais do que a sua selvagem suavidade.

D. Buchowetzki, o realizador de *Othelo*, não receou apresentar-nos um Iago que é quase um personagem de circo, que corre pelo palácio, pára bruscamente, e logo corre a praticar novos malefícios. Como traduzir na tela os monólogos de Iago, as suas palavras pérfidas? Neste filme, elas transparecem pelo movimento. Dir-se-ia que Iago devasta o palácio onde passam as suas correrias insensatas. Em Shakespeare ele realiza a mesma obra com algumas palavras.

Othelo é uma adaptação, mas é também um filme composto com tanta inteligência que é capaz de conquistar os inimigos da adaptação para uma causa que em si nos parece má.

1950 — Uma curiosa consequência da invenção do cinema sonoro foi que a filmagem das obras-primas do teatro se tornou cada vez mais difícil. Dantes podia-se tentar contar uma tragédia de Shakespeare em imagens, e ninguém se escandalizava com as liberdades que forçosamente se tomavam na transposição da obra original. Mas quem ousaria acrescentar uma cena dialogada, ou mesmo uma réplica, ao Romeu e Julieta?

MARÇO DE 1923 — *Robin dos Bosques* suportou alegremente a esmagadora nomeada que entre nós o precedeu. Um filme assim desarma a crítica. Para quê discutir os pormenores, perante um tal conjunto? Não sei se a Idade Média vista pelos americanos é a verdadeira Idade Média. Mas não são os trajos e os castelos que nos podem

dar uma ideia dessa época: seria preciso que se fizesse ressuscitar o espírito dela entre nós. Já que isso é impossível, gosto mais da interpretação que o filme de Fairbanks nos dá da Idade Média do que da de qualquer livro de história pretensamente exacto.

O que acima de tudo resulta neste filme é o movimento. Os espíritos habituados às convenções do teatro não podem compreender o que dá a nossos olhos o mérito ao Robin dos Bosques, no qual vêem apenas grandes infantilidades.

Esqueçam aquilo que é episódio. Apreciem Robin dos Bosques como um bailado, uma fantasia. Olhem-no, durante um momento, com olhos simples. E veremos como é perfeito o movimento. O cinema foi criado para reproduzir o movimento.

Robin dos Bosques é para mim um exército de estandartes em marcha, uma galopada de cavalos de ferro, uma dança de homens livres numa floresta, correrias num castelo de gigantes, um conjunto de saltos sobre o vazio, os rios, as florestas, o campo... Julgam que *La Légende des siècles* está mais perto da realidade? Não é nem mais exacta nem mais lírica.

As inverosimilhanças, os feitos prodigiosos a que Douglas nos tinha habituado nos seus filmes anteriores, estão aqui justificados e harmonizam-se perfeitamente com o espírito do filme. *Robin Hood* luta contra cem adversários como em *Le petit roi de Galice*. Vêem-se:

«Les cent coup-jarrets à faces rénégates
Coiffées de monteras et chaussés do alpargates
Demi-cercle féroce, agite, étincelant;
Et tous font converger leurs piques sur Roland...»

E isto, não é uma imagem do filme?

Durandal brille et fait refluer devant elle
Les assaillants, poussant des souffles d'aquilon;
Toujours droit sur le roc qui ferme le vallon, Roland...

As galopadas de *Robin Hood* serão mais rápidas do que as de *L'aigle du casque*?

«Rien n'arrête leur course; ils vont; ils vont; ils vont!
Ainsi le tourbillon suit la feuille arrachée...»

Victor Hugo parece estar a manejar uma câmara quando descreve:

«Les bonds prodigieux de cette chasse affreuse
Le coteau qui surgit, le vallon qui se creuse,
Les précipices, l'autre obscur, l'escarpement...»

A principal qualidade da obra épica de Victor Hugo é sem dúvida o ritmo. O mesmo se passa com a obra de Douglas. O ritmo de *Robin dos Bosques* faz esquecer as imperfeições do género. Do mesmo modo, é bom para Victor Hugo que sejamos arrastados pela cavalgada de Tiphaine e que não haja tempo para nos determos, em plena perseguição, em versos como:

«Nul ne le sait; le sort est de mystères plein;

que correspondem, em cinema, a um enquadramento bastante mau.

Não ignoro o que há de convencional nesta aproximação. Só a faço, para explicar a certos «intelectuais» que um filme como *Robin dos Bosques* pode ter tanto valor como um poema, e que é tão inútil discutir a verosimilhança deste como daquele. O movimento lírico salva tudo.

É verdade que pode não se gostar de *La Légende des siècles*. Mas não a vou reler todas as semanas. Confesso mesmo que prefiro, a alguns dos seus trechos pomposos, este *Robin dos Bosques*, que é talvez mais ingénuo, mas que me distrai mais.

1950 — Aproveitemos para prestar homenagem à memória de Douglas Fairbanks, que foi não só um actor como também um animador excepcional, e que através de uma obra poética e optimista criou um «tipo» inesquecível. A glória e a fortuna de Hollywood devem-se a Chaplin, Griffith, Mack Senett, Ince, Fairbanks e alguns outros, que eram criadores e não empregados de uma vasta organização dirigida por contabilistas. (Ver mais adiante: *Hollywood de ontem e de hoje*).

ABRIL DE 1923 — ...Toda a gente conhece o talento de Sessue Hayakawa e a sua poderosa sobriedade, que *Fortaiture* nos revelou. Bessie Love parece ter sido inspirada por ele neste filme, e apresenta-se digna dessa inspiração. Os seus olhos atemorizados, os gestos curtos, a expressão triste recordam-nos os melhores momentos de Lilian Gish. A cena do copo de leite — que é uma lamechice folhetinesca — torna-se graças a ela uma maravilha de emoção simples e de verdade.

É neste pormenor que o cinema me parece ter algumas vantagens sobre o teatro. Alguns grandes actores de teatro, uma Sara Bernhardt, um Guitry, passam a maior parte da sua vida a representar más peças. Mostram-se sublimes, ao que dizem, e compensam a imperfeição dos textos. Talvez, mas se eu for a um teatro, o valor do intérprete não me impedirá de ouvir durante três horas um diálogo medìocremente inspirado e mal escrito. No cinema é diferente: uma admirável expressão de dor não serve para disfarçar uma frase ridícula. A expressão de um rosto mudo, isolada, pode não ser tão bela num mau filme como numa obra-prima. Apesar de temas medíocres e falsos, um Sessue Hayakawa, uma Bessie Love, sabem evocar o belo e o verdadeiro.

Seria fácil aos defensores do teatro responderem-nos, ridicularizando as legendas dos filmes. É de facto necessário reconhecer que muitas vezes as legendas são o defeito principal de um filme, e que só servem para lhe acentuar os defeitos. Mas talvez se chegue a fazer compreender aos que as redigem que a menos má das legendas — a melhor não existe — é a que for mais neutra, mais breve, menos «literária». Experimentem ler o Código Civil depois de Stendhal. Meditem sobre o «A todo o condenado à morte será cortada a cabeça». Quando todas as legendas aliarem a força à brevidade, passaremos diante da tela umas horas mais agradáveis.

A legenda revela já a sua inutilidade nos filmes cómicos, em que a sua intervenção faz morrer o riso que os notáveis achados dos realizadores americanos provocam. Que frase «de espírito» pode rivalizar com Larry Semon a correr no tecto de um comboio, em *Zigoto nos bastidores*, que acabamos de ver? Sente-se neste filme um movimento comparável ao que anima as mais violentas efusões líricas. Os momentos cómicos sucedem-se e deliciam-nos. O filme corre a uma velocidade prodigiosa, guiado por uma inspiração de estrela cadente em direcção aos fins

que o acaso lhe destina. Conheço poucos finais tão perfeitos como a explosão geral com que Larry Semon faz culminar várias das suas obras. Só uma catástrofe poderia resolver os problemas criados por tanta velocidade e tantas surpresas, tantas incoerências e perigos.

Nunca agradeceremos bastante aos americanos a criação do filme cómico. Os seus filmes dramáticos estão longe de ter tanto valor. Não se pode deixar de pressentir o dia em que o trágico dos filmes será tão puramente visual como um gesto de Chaplin ou uma corrida de Semon...

1950 — Não deixemos passar uma afirmação tão pouco fundamentada. Os americanos não criaram o filme cómico, que existia no tempo de Max Linder, e antes dele no daqueles a quem chamamos os «primitivos franceses». Mas a escola americana, cujo fundador é Mack Senett e o mais ilustre representante é Charlie Chaplin, renovou o filme cómico, de tal modo que nunca mais se fez melhor nesse campo, desde a sua época de oiro.

... O filme cómico foi aquele em que o cinema melhor conseguiu ser ele próprio. O filme dramático tem sido às vezes perfeitamente visual. Mas o filme sentimental está quase sempre infestado de literatura, recorre a legendas de mau gosto, leva para a tela os mais tristes cordelinhos do teatro. Isso não impede que ele nos faça vir doces lágrimas aos olhos, dir-me-ão. Seja. Comove-nos a todos. Mas não tem grande interesse contar só com as funções das glândulas lacrimais. Os filmes intensamente cómicos ou dramáticos comovem até às lágrimas, mas de uma maneira diferente, digna da sua severa beleza.

A maioria dos filmes é concebida de acordo com essa fórmula sentimental de grande sucesso. Devemos condená-los a todos? Não. Isso seria condenar ao mesmo tempo o futuro do cinema, que se forma neles, a despeito do seu espírito.

1950 — Apesar de ser difícil comparar o valor das obras dramáticas com o das cómicas (ver mais adiante: *As peças sérias e as bagatelas)* pode afirmar-se que

antes de 1928 o filme cómico atingira culminâncias que o filme dramático só muito raramente igualava.

Desde que o filme é falado, passa-se o contrário: salvo raras excepções, todos os filmes produzidos depois de 1928 e que merecem ser conservados são filmes dramáticos, ao passo que a seiva do filme cómico parece ter secado.

«Evidentemente, Charlot é um mímico excepcional!», disse recentemente Luís Chauvet, depois de ter visto alguns velhos filmes cómicos americanos, «mas é lícito perguntar, depois de verificar a infalibilidade de certos efeitos, se o cinema cómico não terá perdido metade da força no dia em que deixou de ser mudo. Muitas vezes a palavra é estúpida e vulgar, e é-lhes mais difícil ser burlesca do que ao gesto... Assim os filmes antigos são como que uma retrospectiva DOS SEGREDOS ESQUECIDOS».

Maio de 1923 — E os cinquenta mil cinemas do globo enchem-se com uma multidão sempre renovada, à qual a tela fala de amor. Sente-se certa curiosidade diante das novas gerações educadas pelo cinema. O filme desperta nas almas mais tranquilas uma ânsia de partida — uma erva no canto da tela, que vivia na Oceania no dia em que uma câmara, ao passar, se apossou da sua forma trémula, um navio diante de uma grande cidade adormecida e branca, uma ravina do Chile, uma nuvem de fumo do Cáusaco —, o filme oferece-nos as mais belas formas humanas, que nos encantam e sorriem e o jovem prudente tem tempo para se apaixonar por vinte divindades efémeras, antes de chegar à idade em que decidem fazê-lo desposar a filha dos amigos dos pais. Tantos ciúmes, desejos e perturbações mentais! (Não se sabe muito bem aquilo que o olho feroz da objectiva vê. O cinema é uma invenção perigosa: as suas loucas películas são suficientemente longas para dar várias voltas à terra. Pensem que bastaria um fósforo num sítio qualquer... A mim tanto me faz, mas se estivesse no lugar das pessoas ponderadas desconfiava. Daqui a pouco será já tarde: a objectiva ter-nos-á absorvido a todos).

Vanina, que há três meses foi estreado no Cine-Ópera, foi reexibido em algumas salas. Pudemos assim rever um belo filme e saber quantos imbecis são precisos para fazer um público. Vantagem dupla.

Queixamo-nos às vezes da necessidade que o cinema tem de ser uma arte popular. Estou quase a acreditar que essa necessidade puramente comercial é o melhor factor do progresso do cinema. Porque não há nenhuma plateia de província ou de bairro que mostre perante uma obra tanta hostilidade sistemática, tanta estupidez segura de si como uma plateia pretensamente elegante...

1950 — Essa plateia pretensamente «elegante» era o Coliseu, então o único teatro cinematográfico da avenida dos Campos-Elíseos (onde só havia dois cafés, o Fouquets, que ainda hoje existe, e o Rigolett's, que desapareceu). Exceptuando alguns grandes hotéis, a avenida dos Campos Elíseos parecia-se mais, em 1923, com o que era no fim do segundo Império que com o que é actualmente.

No salão do Coliseu havia um bar, no qual se encontrava quase todas as noites Luís Delluc, que morava ali perto. Ali passava ele toda a noite na penumbra, com uma grande cabeça de ave agoirenta pendendo sobre um copo de cerveja inglesa, e só interrompia o devaneio para ir de vez em quando dar uma olhadela à tela, que se via da entrada do salão. Conversávamos com ele em voz baixa, para não perturbar a plateia, e nas suas conversas breves e entrecortadas de longos silêncios passavam matizes de humor resignado, de indiferença agridoce, como na de um velho muito mudo para ainda gostar de falar delas. Morreu na Primavera de 1924, aos trinta e quatro anos, deixando-nos uma obra crítica considerável e o esboço de uma obra cinematográfica que não teve nem tempo nem possibilidades para realizar.

O Coliseu mudava de programa todas as sextas-feiras. O novo filme que nessa noite se apresentava era

invariàvelmente acolhido com risos, ditos de espírito em voz alta ou assobios. Para o público dos «beaux quartiers» era de bom tom ir às sextas-feiras ao Coliseu para fazer troça dos filmes.

... Aqueles que acham ridícula esta obra sombria e febril devem ser os mesmos que se extasiam diante do espírito «très parisien» das revistas e das velhas peças que se estreiam no «boulevard». Decididamente prefiro a saúde das salas populares, que não seriam capazes de compreender os «requintes» desse espírito do século passado e que admiram simplesmente a força do herói, o sorriso da ingénua, as perseguições, as escaladas e os lábios que se unem em grande plano.

Vanina foi, ao que parece, tirado de Stendhal. É um pormenor sem importância. Não tem literatura a mais, mas os nossos olhos vêem, condensada numa noite, uma romântica aventura. Algumas das cenas podiam fàcilmente ter caído no ridículo — imaginem Vanina tratado por um realizador italiano —, mas esse perigo foi evitado com habilidade extrema. Lembram-se do jovem herói quando entrou no palácio, rodeado de conspiradores, abre uma porta, vê aquela que ama e deixa cair a espada aos seus pés? Mesmo os imbecis a que há pouco me referi não se atreveram a rir desse gesto, que apesar de tudo é bastante enfático. É que essa cena, como todo o filme, é animada por um movimento perfeito — esse ritmo das imagens, cujas leis são indefiníveis, e que se impõe de maneira tão clara que um olhar experimentado é capaz de reconhecer o valor de um realizador de um filme num só minuto de projecção. Julgo que os músicos e os poetas — pelo menos os que forem suficientemente inteligentes para pôr de lado as leis da música e da poesia — seriam melhores «montadores» de filmes que os profissionais do cinema; teriam mais possibilidades de adquirir esse sentido do ritmo que é tão raro aparecer nos filmes franceses e tão frequente nos filmes americanos, mesmo nos de menos valor.

Vanina é um filme. O seu autor compreendeu o cinema. Esta é uma qualidade rara.

Quando se decidirão todos os realizadores a pensar durante dez minutos na natureza do cinema, no seu sen-

tido, no que lògicamente é o seu futuro, em vez de filmar, sem reflectir, revistas ou melodramas de teatro com câmaras inertes?

1950 — *Vanina* foi, AO QUE PARECE, *tirado de Stendhal. É um pormenor sem importância.* Uma vez mais sacrifiquei aquilo de que gostava para escandalizar os espíritos tímidos que ainda não compreendem que o cinema tem todos os direitos.

Imaginem Vanina tratado por um realizador italiano. O estilo dos filmes mudos italianos era então célebre pela sua ênfase teatral. Ninguém podia adivinhar que um dia haviam de ser produzidos na Itália os melhores filmes realistas do pós-guerra, nem que um Vittorio de Sica viria a ser o mais autêntico dos herdeiros de Charlie Chaplin.

Maio de 1923 — Mack Senett é uma das maiores personalidades do cinema. Foi ele que fundou em 1915, com D. W. Griffith e Th. Ince, a companhia Triângulo, onde nasceu o cinema actual. Foi ele que criou o tipo das «comédias Mack Senett», esses poemas fantasistas onde palhaços, banhistas, um automóvel, um cãozinho, um pote de leite, o céu, o mar e um ou outro explosivo são elementos que se podem trocar entre si e cujas combinações provocam o riso e o encantamento. O lirismo breve e fresco de Mack Senett revela-nos um mundo de leveza, em que a lei da gravidade parece estar substituída pela alegria do movimento. As suas curtas comédias anunciam o reinado da fantasia lírica, que será com certeza o triunfo do cinema.

Julgará Mack Senett ter concluído a sua tarefa? Dizem que agora se dedica à comédia dramática, o que lamentamos, porque o cinema não tem muitos poetas autênticos. *Sonho dos dezasseis anos,* que vimos há pouco, é um bom filme, mas as suas verdadeiras qualidades só podem ser apreciadas pelos amadores de imagens. A maior parte do público só é capaz de ver nele um filme igual a tantos outros, cujo tema, convencional, não desperta grande interesse.

Procuraremos uma vez mais esquecer o tema que nos propõem, e olhemos com olhos simples. Lembremo-nos dos quadros do baile de máscaras, da delicadeza da luz, da juventude dos personagens e dos seus graciosos movimentos; todo o fim do filme: a fuga de Mabel Normand; à noite, ela parece estar vestida de raios de luar; os surpreendentes primeiros planos: um braço branco sai da sombra, estende-se, desce e descobre o pescoço e o rosto que rodeava; os olhos do pai cheios de lágrimas e a cabeleira da personagem feminina que parece sair do «écran».

Encontramos aqui o poeta, o mestre das sombras e das luzes cuja obra não parece dominada pelas preocupações da acção, mas sim pela procura de efeitos ritmados que nos impressionam os olhos. Nunca mais me falem do cinema em relevo, se por tal se entendem os filmes em que as personagens serão essas silhuetas achatadas e recortadas dos estereoscópios. O verdadeiro filme em relevo aparece-nos quando vemos a obra de um artista, apaixonado pelas formas vivas, que sabe fazê-las mover diante de nós e fazer-nos mover à volta delas, através da sua câmara sensível e curiosa. Duplo movimento das imagens e dos espectadores, balança sempre móvel cujo eixo é a tela branca, graças ao qual vemos recriarem-se infinitamente os mais ínfimos aspectos do mundo.

1950 — Alguns anos mais tarde, Mack Senett, arruinado pelo fracasso dos últimos filmes e por especulações infelizes, deixou de produzir. É de notar que a maioria dos comerciantes e financeiros dos primeiros tempos do cinema fizeram fortuna (em França: os Irmãos Pathé, Gaumont, Aubert; nos Estados Unidos: Zukor, os irmãos Schenck, Goldwyn, Mayer, etc.), ao passo que a maioria dos criadores acabaram a vida cheios de dificuldades (em França, Méliès; nos Estados Unidos, D. W. Griffith, Mack Senett, etc.).

Estando eu há alguns anos em Hollywood, quis conhecer Mack Senett. Esperava encontrar um velho esgotado, e vi-me em frente dum homem robusto e de olhos vivos, de espírito agudo, e que não parecia nada desencorajado pela ruína.

Não obstante, passava os dias viajando de um lado para o outro, esperando ainda encontrar essa Hollywood onde tinha possuído imensas extensões de terrenos, nos quais hoje se erguem hotéis, bancos e cinemas. E já ninguém o conhecia.

Em Hollywood, os europeus parecem estranhamente sentimentais, quando se admiram com a indiferença dessa indústria que lida com milhões de dólares, e que não teve o pudor de dar aos seus verdadeiros fundadores — Mack Senett ou D. W. Griffith — um lugarzinho nos seus conselhos de administração. A religião do sucesso material e o seu corolário, o desprezo pelo fracasso, são os mais infames dos defeitos que se opõem às sólidas qualidades do carácter americano.

Julho de 1923 — Será preciso reflectir, se se quiser apreciar plenamente o valor de *Noite misteriosa* de D. W. Griffith. Acima de tudo, trata-se de um filme muito divertido. Isto não precisa de reflexão. É muito agradável ver um filme que distrai, e ao ver *Noite misteriosa* rimos, espantamo-nos e trememos durante uma hora, só a pensar na acção do filme. Que prazer! E como as grandes máquinas filosóficas, os conflitos sociais e os dramas psicológicos em bilhete postal parecem infantis ao lado desta história de detectives e fantasmas que só às «inteligências» incapazes de compreender cinema pode parecer infantil!

Mas isto será tudo? Terá Griffith feito apenas uma obra comparável aos romances policiais humorísticos? Ou uma obra muito desigual em que algumas partes são do género cine-romance?

Temos sempre de ter cuidado com um homem desses. As suas melhores obras estão semeadas de tiques irritantes, e as medíocres têm mesmo assim muitas expressões visuais notáveis. Os seus defeitos são tão evidentes como as suas qualidades: torna-se doutrinador, cai no sentimentalismo fácil, faz muitas concessões a um público do qual ele próprio disse que tinha a mentalidade de um bebé de dois anos. Mas tem o sentido do cinema no mais alto grau. Foi na sua obra que apareceram os mais belos ritmos que jamais animaram uma sequência de imagens. Foi em certas partes da obra de Griffith que antevimos o destino do filme dramático.

Não considero de grande importância a história de *A Noite misteriosa*, apesar de ser muito bem conduzida e terminar com exclamações de surpresa. Este filme, que aos olhos dos críticos apressados pode parecer idêntico a todos os filmes policiais, contém uma inovação extremamente importante. Pela primeira vez os espectadores se misturam à acção do filme, a ponto de viverem todas as horas dessa noite misteriosa tal como os personagens do drama. Espectadores ou personagens — todos revelam a mesma incompreensão perante aquelas sombras que passam, perante aquelas silhuetas fugazes, portas que se abrem e logo se fecham, mãos sem corpo, perante todo aquele conjunto de fantasmas de cartão. Pela primeira vez, depois da explicação final, da confissão do culpado e do casamento dos ingénuos, nesta atmosfera tranquila, somos assaltados por dúvidas, por recordações de factos inexplicáveis. Griffith não se sentiu na obrigação de nos contar exactamente tudo o que se passou. Diz-nos qual foi a causa primeira do drama, mas deixa na sombra todos os pequenos acontecimentos provocados pelo acaso, pela perturbação dos personagens e da nossa imaginação.

Muitas vezes, os espectadores de um filme chegam a ter a impressão, que acaba por os fatigar, de serem deuses que conhecem todas as causas, o futuro e o passado. Não lhes escondem nada. Explicam-lhes tudo, e muitas vezes de antemão. A audácia e a habilidade de Griffith consistiram em não nos deixar fora do drama, em misturar-nos nele e fazê-lo desenrolar-se em nós. E conseguiu-o graças a uma «montagem» maravilhosamente calculada. As imagens aparecem só durante alguns instantes; sugerem mais do que exprimem; no momento em que algumas começam a explicar-nos qualquer coisa, outras vem substituí-las. Isto é cinema; e é também realidade. Nunca chegamos a conhecer todas as causas do mais pequeno acontecimento. Tudo o que vemos num único dia chegaria para passarmos a vida inteira a tentar em vão encontrar uma explicação lógica. Os dramas devem contar com o ilogismo. É a única maneira de sermos lógicos para nós mesmos.

Carol Dempster é encantadora: uma tempestade oportuna permite-nos apreciar-lhe as pernas, dignas de elogios. O seu companheiro tem o mérito de não parecer actor. Quando deixaremos nós de ver actores que parecem apenas ser actores? Não há nada mais irritante, a não ser os romances em que o principal personagem é um escritor.

Prefiro não recordar os tons rosados que fazem de certos quadros do filme comovedores cartões de boas festas. A tempestade final, que aliás resulta muito bem, faz-nos lembrar que Griffith é um humorista, e que ninguém sabe caricaturá-lo tão bem como ele próprio.

1950 — *A noite misteriosa* foi, dos últimos filmes de D. W. Griffith, o derradeiro a garantir-nos a sobrevivência do seu génio. A contribuição dada por Griffith ao cinema é hoje impossível de avaliar, pois todas as inovações que ele introduziu foram tão completamente assimiladas pelos seus discípulos que se tornaram a base geral da arte do filme.

Acontece todavia que a obra de Griffith, devido à sua ousadia, desencoraja a imitação. Quem ousaria conceber nos nossos dias um plano tão vasto como o que ele se propôs em *Intolerância?* Havia neste filme quatro acções, em quatro épocas da História, e os temas interpenetram-se simultâneamente até ao momento em que os quatro desenlaces se verificam ao mesmo tempo na tela. É assim que os carros correm para a destruição da Babilónia ao mesmo tempo que o comboio leva um dos heróis da parte contemporânea através das planícies da América, e que cada uma das acções expostas progride à mesma velocidade para o seu fim inevitável. Vi nesse momento o público vulgar de uma sala de cinema estalar em aplausos, de tal modo o ritmo da obra estava certo e essa inacreditável aposta, estava ganha.

A noite misteriosa é uma obra menor de Griffith. Mas mesmo esta obra menor teve grande número de seguidores. Os filmes de mistério, policiais ou pseudo-psicológicos, a que em inglês se chama filmes de «suspense», o género mais inferior que há e que já está estafado pelo abuso, mas cujos cordelinhos conseguem sempre enganar, não trouxeram quase nada de novo desde *A noite misteriosa,* que inventou a receita.

Perdoem-me um parêntese: *Uma noite de nevoeiro em Londres,* como conta o Mal-Amado, a visão de uma vela branca passando na luz crepuscular que descia no Tamisa, fez-me lembrar uma das primeiras imagens do *Lírio quebrado.* Tempos depois, ao passar por lá perto, no bairro chinês, que alguns amigos se tinham oferecido para me mostrar, pareceu-me que já tinha ido a esse sítio miserável que julguei reconhecer. A casa de janelas tristes, o polícia solitário e os halos dos candeeiros, era o cenário do *Lírio quebrado* que se formava à nossa volta. Mais alguns momentos e talvez, à hora em que os fantasmas de Londres começam a deslizar por entre paredes sem idade, a jovem de grandes olhos angustiados, o suave chinês, o *boxeur* selvagem passassem um por um nessa rua onde o real parecia ceder à pressão das recordações.

A luz forte que vinha de uma fachada fez dissipar-se o sonho em que algumas aparências me tinham mergulhado, mas, ao entrar com os meus amigos num restaurante mais ou menos chinês, continuava a pensar no filme de Griffith, cujas pálidas imagens se me tinham reavivado na memória, ao longo do caminho que acabámos de percorrer.

— E Griffith, que faz ele actualmente?

Ninguém sabia. Há muito tempo que não se ouvia falar dele. Com certeza tinha deixado de trabalhar. Talvez vivesse em qualquer cidadezinha dos Estados Unidos, para onde se tivesse retirado. Talvez estivesse até em Hollywood, nessa capital da ilusão, onde uma glória mundial se cria em algumas semanas, mas onde os que sobrevivem à sua má sorte são tão completamente esquecidos como os mortos.

Tinha caído a noite, e acabávamos de jantar ao fundo de uma grande sala vazia, no extremo oposto à porta que dava para a rua deserta, quando essa porta se abriu. Saindo da sombra, um homem avançou para

o bar que estava perto da entrada, ao qual se encostou na posição habitual dos bebedores solitários. Quando voltou a cabeça para nós, e a luz lhe bateu no rosto de traços vigorosos, a impressão de sonho que me tinha abandonado à porta do restaurante invadiu-me outra vez. Actuariam as reminiscências, despertadas por alguns aspectos de um arrabalde de Londres, tão vivamente sobre a minha imaginação que agora eu julgava estar em frente desse Griffith, cujo rosto só conhecia através dos retratos que tinha visto?

Os meus amigos, a quem participei a minha perturbação, riram-se amàvelmente de mim. O poder dos sonhos não era assim tão grande que fizesse aparecer o autor do *Lírio quebrado* sùbitamente nesse bairro excêntrico de Londres, e nessa noite, pelo simples facto de eu ter pensado nele. Eu concordava, mas não era capaz de desfitar o homem que, junto ao bar, bebia um uísque sem prestar a mínima atenção ao que o rodeava. Se não era Griffith em pessoa, era alguém que se lhe assemelhava a tal ponto que a sua aparição nesse momento era tão extraordinária como a de um fantasma. Sòzinho no meio da sala, parecia um desafio à verosimilhança e, fosse qual fosse a explicação a dar à sua presença, esta vinha ao encontro do gosto que mesmo os espíritos sensatos têm pelo maravilhoso.

Desejoso de satisfazer a curiosidade um tanto irónica dos que me rodeavam e me julgavam vítima de uma alucinação, avancei para o homem. Quanto mais me aproximava dele, mais ele se parecia com aquele que eu tinha julgado reconhecer.

— Desculpe. O senhor não se chama Griffith?

Ele virou para mim os seus olhos agudos, e um instante o fantasma e o homem informaram as mesmas feições. Era ele.

Acedeu a sentar-se à nossa mesa, e disse-nos que, chegado da América para discutir um assunto de cinema (que aliás teve efectivação), tinha desembarcado nesse mesmo dia em Londres, mas nada nos disse do que eu sobretudo desejava saber: a razão que o tinha levado a ir sòzinho, nessa noite, a um bairro perdido.

Bebeu outro uísque, riu várias vezes, com um riso sonoro, como se quisesse provar que ainda era capaz disso e, depois de ter recitado com uma bela voz de pastor alguns versos de Shakespeare, levantou-se bruscamente. Atravessou a sala vazia, abriu a porta e mergulhou na obscuridade, à qual alguns momentos mais tarde me pareceu que só a minha imaginação o tinha ido buscar.

Dir-se-ia que ele partiu no nevoeiro em busca da sua juventude e do seu génio perdidos, e que, tal como Thomas de Quincey sonhando com a sua pobre Anne, procurava na grande noite de Londres e do seu passado a mocinha do *Lírio quebrado*, cuja mão trémula tenta dar aos lábios a forma de um sorriso, essa sombra que ele tinha feito nascer e que estava agora mais viva do que ele próprio.

DEZEMBRO DE 1923 — Alguns espectadores disseram: «Está muito bem. Mas o argumento não existe». E alguns técnicos: «Está muito bem. Mas não tem nada de novo».

Não há dúvida que têm razão, e é difícil justificar a nossa emoção perante esta obra. A coisa mais concreta que posso dizer é que *Primeiro amor* evoca o sentimento da coisa perfeita em si e coloca-se entre os momentos mais memoráveis do cinema nascente: *Charlot evadido*, *Lírio quebrado*, *Os Proscritos* e alguns outros, entre os quais merecem ser citados *O pobre amor*, de Griffith, a que *Primeiro amor* se assemelha para além da simples parecença dos títulos. (Mas o filme de Ray tem um sentido da medida que é raro encontrar na América. Foi talvez isso o que mais impressionou os nossos espíritos franceses, e talvez também o que impediu este filme de conquistar um grande êxito para o seu país de origem).

Esses instantes do cinema, chamemos-lhes assim por terem apenas um valor momentâneo e por o cinema estar

ainda em evolução, representam a perfeita realização de um género que eles próprios definem, porque o nosso arsenal de palavras só pode defini-lo por alusão a outros géneros artísticos, com os quais haveria perigo de confusão. (Pode-se odiar o romance «sentimental» e gostar de um filme que reflicta o seu espírito. Seria preciso que também a crítica se exprimisse por imagens. Quanto mais visual é um filme mais se torna difícil *falar* dele).

The girl I loved foi tirado de um poema do poeta americano James Withcomb Riley. Foi adaptado à tela por Albert Ray e realizado por J. de Grasse. Não obstante parece que Charles Ray foi o autor principal, pois esta obra foi já várias vezes esboçada por ele em diversos outros filmes antes de se realizar completamente neste.

O argumento foi tirado de um poema. Será por isso que o filme tem tanta poesia? Não, a poesia nasce na tela, da imagem em si e não do espírito literário que a inspirou. O espírito poético domina toda esta obra, porque ela é animada por um movimento perfeito.

Digo *movimento,* e não movimento registado pela própria imagem, mas sim movimento das imagens umas em relação às outras. *Movimento,* base primeira do lirismo cinematográfico, cujas regras ainda misteriosas se concretizam cada vez mais.

Salvo a bela corrida do cavalo, que prova que as invenções rítmicas de Abel Gance em *A roda* foram concebidas na América na mesma época, tudo o que se vê em *Primeiro amor* é de um movimento muito lento para a objectiva. Contudo, o filme está animado de um movimento intenso, expressão do incessante movimento da vida interior que tem em *Primeiro amor* uma das primeiras e mais poéticas expressões.

Poesia! No momento em que a poesia parecia morrer com os descendentes de Rimbaud e de Mallarmé, renasce com os seus ritmos ainda incertos, a sua pureza primitiva, na grande tela branca para que se voltam os homens de todo o mundo.

1950 — Charles Ray deu ao cinema americano uma qualidade, que muitas vezes falta nas melhores produções de Hollywood, e que é o encanto. Conseguir criar na tela um tipo de homem tímido e apaixonado, tão cómico como comovente, que não mais reapareceu depois da morte do seu criador.

É provável que Charles Ray não tenha sido apenas um actor de talento, e que, como Douglas Fairbanks, tenha sido o animador dos filmes em que apareceu. A unidade de inspiração desses filmes não se pode explicar de outra maneira. Esta suposição parece confirmar-se com a decisão que ele tomou, no apogeu do seu êxito, de passar a produzir os seus próprios filmes. Foi como produtor que fez *Primeiro amor,* uma obra inesquecível, mas que nos Estados Unidos foi um fracasso. Um outro filme, que produziu nas mesmas condições, trouxe-lhe a ruína. Em poucos meses, Charles Ray, um dos actores mais célebres do cinema mundial, tornou-se um desconhecido.

Diz-se que Hollywood, que começava já a monopolizar o seu poderio, não perdoara a Charles Ray as suas veleidades de independência e fizera tudo para lhe acabar com a carreira. Por muito pouco fundada que esta afirmação possa parecer, não deixa de ser certo que nunca mais se viu Charles Ray na tela, a não ser em papéis de figurante, e que nenhuma conspiração teria sido tão eficaz como a ordem de silêncio que parece ter sido dada contra ele.

Fevereiro de 1924 — Ainda não é tarde demais para falar de *Coração fiel,* que foi exibido no mês passado em algumas salas. Este filme não é já de ontem porque graças à ineficácia dos métodos de exploração, o grande público não o viu. Mas é de amanhã. Havemos de voltar a vê-lo.

Antes de formular qualquer crítica, digamos que é preciso ver *Coração fiel* para se reconhecerem os recursos do cinema actual. A intriga é banal, é uma espécie de versão francesa do *Lírio quebrado.* Mas sabem qual a importância que deve dar-se ao tema de um filme? Mais ou menos a que se dá ao tema de uma sinfonia. Só pedimos à intriga que nos dê temas de emoção visual e que nos prenda a atenção.

O que distingue *Coração fiel* de tantos outros filmes é que este foi escrito para a tela, para recreação dos olhos «inteligentes», se assim se pode dizer. Reconhece-se nele,

desde as primeiras imagens, o sentido do cinema, com certeza mais racional do que instintivo, mas inegável. A objectiva inclina-se para todos os lados, gira à volta dos objectos e dos seres, procura a imagem expressiva, a surpresa do enquadramento. Esta exploração dos aspectos do mundo é apaixonante: não se pode conceber como é que tantos realizadores se dedicaram a multiplicar os truques dos fotógrafos, quando podiam com uma simples inclinação da máquina despertar tanta curiosidade.

O estudo do ângulo de visão, exacto e conveniente para cada imagem, para cada cena, está longe de ter sido feito a fundo. Os americanos esboçaram-no, mas parecem ter estacado, com medo do que lhes faltava descobrir. *Coração fiel,* como tantos outros filmes e, devemos dizê-lo, tantos outros filmes franceses, leva-nos de novo para esse estudo, cujo progresso é inseparável do da expressão cinematográfica.

Jean Epstein, o realizador de *Coração fiel,* preocupa-se muito com o problema do ritmo. Fala-se muito do ritmo cinematográfico, e o problema é o mais importante dos que actualmente se têm de resolver em cinema. Deve dizer-se que até agora não foi proposta nenhuma solução completa. O ritmo, ao que parece, surge às vezes espontâneamente num filme — sobretudo nos filmes americanos — mas outras vezes é apenas esboçado e decepciona-nos. Quando é propositado — e é-o em *Coração fiel* — é criado com a ajuda de associações de imagens, que ao princípio têm muita força, mas acabam por tornar pesado o movimento de conjunto e desagradam ao grande público, que não sente a intenção do autor e se impacienta. As associações moderadas de imagens — como a assonância ou a rima em prosódia — parecem neste momento os únicos factores rítmicos eficazes de que o cinema dispõe. Mas a rima ou a assonância não usam a mesma palavra na frase, ao passo que a associação de imagens evoca mais ou menos a mesma visão. É preciso encontrar outra coisa, que agora apenas se pressente. A solução matemática absoluta tem a desvantagem de não atender ao valor sentimental da imagem evocada. Seria com certeza preciso unir harmoniosamente o ritmo sentimental da acção e o ritmo matemático do número de imagens... Mas desculpem ter-me deixado absorver por este problema, que só deve interessar a um número limitado de leitores. A estes aconselho mais uma vez que vejam *Coração fiel* e a sua festa de

aldeia, bela embriaguês visual, dança comovente do espaço em que reaparecem os traços da poesia dionisíaca.

Censurou-se *Coração fiel* pela falta de unidade de acção. A obra perde-se muitas vezes em pesquisas técnicas que a acção não exige. Aqui reside a diferença entre a técnica avançada da nossa escola e a técnica americana que só é comandada pela marcha da acção. Esta é também a explicação da diferença de atitude do público para com o filme americano, cujas expressões lhe são imediatamente sensíveis, e para com o nosso, que exige um esforço puramente intelectual. Eis a causa de mais um descontentamento popular... Mas não nos demoremos nesta questão. Um realizador de valor há-de saber encontrar a maneira de conciliar as duas escolas, para bem do cinema. Que um filme seja digno do cinema é já um belo milagre. *Coração fiel* é digno dele por mais de uma razão. Os que comparam o jovem cinema ainda bárbaro com toda a literatura, com todas as artes, não o podem compreender. Mas que o comparem com o velho teatro contemporâneo! O cinema parecer-lhes-á ser uma fonte inesgotável de poesia.

A propósito de *Coração fiel,* chegou-se a pensar, por causa de certos pormenores, num regresso ofensivo do realismo. Julgo que o cinema não tem que recear nada disso. A flexibilidade da expressão cinematográfica, que passa num repente do objectivo ao subjectivo, evoca simultâneamente o abstracto e o concreto, e não permitirá que o cinema se limite a uma estética tão estreita como a do realismo. Que importa a visão — fotogràficamente exacta — de um sombrio cabaret, de um quarto miserável? A tela dá uma alma ao cabaret, ao quarto, a uma garrafa, a uma parede. Só essa alma nos interessa. Passamos do objecto à sua alma tão fàcilmente como o nosso ser passa de uma visão a um pensamento. A tela abre-nos um mundo novo e, mais ainda do que o nosso, vibrante de correspondências. Nenhum pormenor real deixa de ter aqui o seu prolongamento imediato no maravilhoso.

1950 — Não estou de acordo consigo, rapaz, quando diz: «Só pedimos à intriga que nos dê temas de emoção visual e que nos prenda a atenção»: «Prender a atenção do espectador» tem mais importância, parece-me, do que a «emoção visual».

Mas acho muito bem a diferença que estabelece entre a técnica francesa e a americana «que só é comandada pela marcha da acção». Esta diferença, embora sensìvelmente atenuada, existe ainda hoje, e o espectador poderia sempre censurar a alguns dos melhores filmes franceses entregarem-se de vez em quando a exercícios de estilo, sem se preocuparem muito com a acção.

Esta observação, que hoje parece banal, era de certo modo uma novidade em 1924, numa altura em que tudo o que se chamava «avant-garde» se dedicava a pesquisas quase puramente estéticas. Encontrar-se-á outra nota sobre o mesmo problema no fim do artigo seguinte.

Maio de 1924 — Não devemos recear repetir banalidades reconfortantes: Charlie Chaplin foi o homem que nos deu as obras mais dignas do cinema. O filme sentimental e dramático está ainda fraco, vê-se asfixiado pela proximidade do teatro e da literatura. O filme cómico nasceu quase espontâneamente, e foi nele que até agora o cinema melhor se exprimiu. Ora o criador do filme cómico foi Charlie Chaplin. (Não esqueço Mack Senett, mas Chaplin foi mais longe).

Opinião pública é uma ocasião de ver um filme dramático criado pelo maior autor cómico do nosso tempo. A prova era temível. O génio de Charlie Chaplin saiu vencedor. *Opinião pública* não é talvez uma obra tão «pura», do ponto de vista da arte cinematográfica, como *Charlot evadido* ou *Charlot viaja;* mas isso deve-se à diferença entre a fórmula dramática e a fórmula cómica que assinalámos. Esta última admite todas as inverosimilhanças, os mais poéticos ilogismos; aquela ainda não conquistou totalmente a liberdade.

É verdade que os críticos fáceis podem discutir o argumento. Não corresponde ao título, a acção é desligada, não deixa de haver inverosimilhanças (a comunicação telefónica interrompida, o encontro de Maria e de João provocado por um erro, a cena entre a mãe e o filho ouvida por Maria, graças a uma porta entreaberta). Mas, mais uma vez, que importa o argumento? Este filme não é um drama minuciosamente combinado, mas uma série de quadros humanos. Mais do que a verosimilhança de certos factos, interessa-nos a verdade psicológica; ela aparece aqui a uma luz impiedosa. Pela primeira vez, talvez, as personagens do drama já não são esses fantoches de alma estilizada que a tela geralmente apresenta: o bom, o mau, a ingénua, o traidor. São complexos e submetidos à totalidade. A cena em que Pedro Revel reconquista Maria com algumas palavras faz-nos pensar, pela sua graça um pouco turva, o seu aparente ilogismo, em certas páginas de Stendhal (os stendhalianos hão-de compreender). A qualidade psicológica de *Opinião pública* revela-se no fim do filme, quando o espectador se confessa incapaz de julgar os personagens do drama de acordo com a moral convencional da tela e do melodrama. Nenhum deles é inteiramente mau nem inteiramente bom. Os seus actos dependem um pouco da sua vontade e muito do acaso. São homens.

Estes personagens estão aliás muito bem interpretados. Edna Puviance, Carl Miller e sobretudo Adolphe Menjou — um dos poucos actores franceses do cinema americano — parecem-nos inigualáveis. Prestemos homenagem ao seu talento, mas não esqueçamos que, quando a interpretação de um filme é perfeita até ao mínimo figurante, o mérito pertence em grande parte ao realizador. Chaplin, ausente da tela, aparece na interpretação de cada personagem. Cómica ou dramática, a sua obra está impregnada de humanidade. O seu gosto pela verdade psicológica é tal que por vezes o leva para fora das linhas da sua acção (a cena em que Maria atira com dignidade o seu colar de pérolas pela janela... e corre a apanhá-lo). Mas esta procura da verdade psicológica é tão rara no cinema que aqui constituiu uma verdadeira inovação.

A execução técnica da *Opinião Pública* é muito simples, e não difere muito da dos filmes realizados há dez anos. Contudo a obra é talvez a mais moderna desta época. Isto leva-nos a reflectir sobre o excesso das pesquisas puramente técnicas que tanto nos interessaram em França. É certo que as pesquisas técnicas são dos factores mais importantes do progresso da arte das imagens, e foi com alegria que verificámos o avanço tomado pela escola francesa neste domínio. Mas Chaplin recorda-nos que a forma não é tudo. Aproveitemos a lição.

1950 — Já passou mais de um quarto de século desde que Chaplin realizou esta obra, um quarto de século durante o qual foram concebidos e realizados cerca de quinze filmes, e a *Opinião pública* é ainda hoje uma obra extremamente rara. As inovações acima referidas — a verdade psicológica — continuam ainda agora a ser inovações, tão escassos são os filmes em que os personagens não parecem sair do armário das convenções. (É por este carácter de verdade que *Ladrões de bicicletas*, de Vittorio de Sica, provém de Chaplin, e especialmente de *Opinião pública*).

O artigo atrás transcrito refere-se, a este respeito, a Stendhal, ao qual hoje acrescentaria o nome de Tolstoi (o que não é para admirar, se se conhecer a influência exercida neste por aquele). Mais ainda do que em Stendhal, há em Tolstoi poucos personagens que possam ser objecto de «um juízo inspirado pela moral convencional», sobre os quais o autor não pareça inclinar-se com o desejo de tudo compreender e de nada condenar. Do mesmo modo na *Opinião pública*, cujos heróis mudos parecem confessar-se a nós mais explìcitamente do que nenhum dos personagens falantes que vimos desde então. (Sobre Chaplin e a *Opinião pública*, ver mais adiante: *Escrever em imagens*).

JANEIRO DE 1929 — Uma jovem telefonista vive sòzinha, no meio da multidão de uma grande cidade. Num dia de folga encontra um jovem operário, que tal como ela sofre de solidão. Falam um com o outro, entendem-se bem, são felizes. Mas vem separá-los um incidente, quando não tinham ainda dito um ao outro como se chamavam.

Como poderiam voltar a ver-se? É em vão que se procuram por entre a multidão. É a derrocada do futuro de ambos, e desse precioso passado que só durara uns instantes... Não, encontram-se nessa mesma noite. Moram na mesma casa. Eram vizinhos e não se conheciam.

Aqui está um resumo de argumento que não aconselho, nem aos principiantes, nem sequer aos autores de

filmes já famosos, a apresentar a uma dessas casas onde se fabrica o filme francês. Teriam um frio acolhimento. Estou já a ouvir as objecções peremptórias que a história não deixaria de provocar. É verdade que nela não há nenhuma ocasião para meter cenas de «luxo», *dancings*, grupos de *girls*, recepções «mundanas», festas pomposas, músicas de *jazz*, palácios e aquele tipo de mobiliários «modernos», sem os quais um filme desagrada irremediàvelmente ao público, a acreditar nas pessoas «entendidas». Não se trata dos amores da mais célebre das actrizes, nem do mais rico dos príncipes ou dos financeiros, mas de uma pequena história destituída de efeitos fáceis, acerca de um operário e de uma telefonista. Estamos decididamente muito longe de poder ver este filme realizado em França.

Mas este filme existe. Chama-se *Solidão*. Foi realizado nos Estados Unidos.

Temos de reconhecer que os americanos continuam a surpreender-nos, e não só naquilo que pode provocar uma vulgar surpresa: a acumulação das riquezas, os enormes meios técnicos, o emprego de multidões e os recursos da publicidade. Não, conhecemos bem demais esse aspecto do génio deles, e com certeza já só os provincianos habitualmente afastados dos cinemas e as pessoas que nunca lá vão se podem maravilhar diante de *Ben-Hur* e outros emplastros do mesmo género.

Os americanos continuam a surpreender-nos, e naquilo que estamos habituados a negar-lhes: na sua inteligência. Não desconheço como esta afirmação pode ir perturbar ideias feitas e fórmulas fáceis (povo sem cultura, crianças grandes, reis dos dólares, etc.). Mas estamos a falar de cinema, e a inteligência das coisas da tela, que tantas vezes aparece nos filmes americanos, não é a mais pequena das surpresas que nos estavam reservadas.

Considerando dois filmes recentes, *A Girl in every port* e *Solitude*, não se pode continuar a pretender que a superioridade dos filmes americanos tem como causa única a força dos seus recursos financeiros. Há por detrás destes filmes qualquer coisa que não são os dólares. Há a inteligência dos autores e dos produtores. Estes filmes provam que alguns directores de filmes americanos são capazes de se interessar por obras originais, de encorajar o esforço de um espírito curioso e de procurar o sucesso fora da fabricação em série. Esta tendência é um sin-

toma de vitalidade que gostaríamos de ver na produção europeia.

Aqui, continua a crise do cinema, e é na escolha dos «temas» que mais claramente transparece o erro de direcção que prejudica os filmes franceses. Não há nenhuma casa produtora nem nenhum realizador que não procure desesperadamente encontrar temas para filmes. Mas esta procura continuará infrutífera enquanto se insistir nos mesmos erros. Já se espremeu demasiado o teatro e o romance e é em vão que alguém se esforça ainda por fazer sair qualquer coisa dessa casca seca. E é também em vão que se pedem argumentos escritos para o cinema. Quem conseguiria hoje desenvolver uma ideia original, dentro do quadro ridículo das convenções que se impõem à arte das imagens? Mesmo antes de começar a realização, uma obra cinematográfica é paralizada pelas regras «comerciais», modificada pelos desejos variados dos compradores estrangeiros, mutilada pela tirania das censuras. Só pode sair à luz com a condição de não escandalizar ninguém. E é assim que ela perde pouco a pouco as qualidades, e em última análise se arrisca a desagradar a toda a gente.

Alguns filmes americanos recentes (*Sombras brancas*, *Vidas tenebrosas*, *A girl in every port*, *Solitude*, entre outros), demonstram-nos que os produtores americanos não se prendem com os nossos receios, e que a inteligência e a audácia não são tão raras como na Europa se diz.

1950 — Este artigo, publicado em 1929 em *Pour Vous*, tal como o artigo seguinte, permite avaliar o caminho percorrido desde essa data pelo cinema americano, por um lado, e por outro pelo cinema europeu. Hoje é o cinema inglês, francês ou italiano que é apontado como exemplo pelos críticos de Nova Iorque aos produtores de Hollywood, em termos mais ou menos semelhantes aos que acima se empregam. Foi na Europa que se realizaram por exemplo *Breve encontro* ou *Ladrões de bicicletas*, e é nos Estados Unidos que é quase impossível desenvolver uma ideia original no quadro das convenções impostas.

MAIO DE 1929 — Ninguém ignora que o cinema deve uma parte da atracção que exerce ao gosto que a maioria dos homens sente pelas coisas do amor. O beijo afinal, solução de tantos dramas da tela, não é apenas um ritual. Dá uma espécie de recompensa física aos espectadores que têm como único recurso delegar no jovem herói o direito, adquirido por uma hora de apaixonada expectativa, de tomar a heroína nos braços. Essa recompensa, tão pouco real como os fantasmas que momentos antes se apagaram na tela, não é contudo suficiente para acalmar o desejo que as mil faces da jovem despertavam. É meia-noite. Hora de ir ao vestiário e de deitar fora o bilhete. É preciso voltar para casa com esse desejo que tem por objectivo uma sombra e que nenhuma realidade poderá saciar.

Queridas sombras! Despertaram em nós uma forma de amor que era impossível de conceber antes da invenção da película móvel. Foi porque havia coisas novas a descobrir nesse campo? A tela abriu as suas portas brancas, que dão para um harém de visões, ao lado do qual qualquer corpo a três dimensões parece imperfeito. Reencontramos nessas imagens o ambiente dos sonhos de amor da adolescência. E aqui trata-se mais de desejo do que de amor. Se se admite que a lei de coacção pode ajudar uma arte a chegar à sua forma perfeita, tem de se agradecer aos censores púdicos que nos permitem ver na tela todas as imagens do amor, menos aquelas em que o amor se satisfaz. Graças ao zelo desses homens virtuosos, o cinema evita aos seus adeptos a saciedade miserável e dedica a inocência dos seus fantasmas apenas ao despertar do desejo.

Não é de admirar que um filme concebido sob o signo do desejo chegue ao coração de uma clientela tão habituada às diversas formas desse sentimento. *O canto do prisioneiro* é um filme em que o desejo amoroso dá uma grande unidade de acção, desde o princípio até ao fim. Logo nas primeiras imagens, em que dois prisioneiros falam de uma mulher longínqua, até essa imagem suprema em que aquele que fica compreende que vai finalmente possuir a mulher daquele que parte, o desejo está presente a tal ponto que os espectadores mais atentos se sentem perturbados e tentam troçar. Este filme, em que não se passa nada que não seja casto, é de uma franqueza perturbadora. Há cenas em que temos a impressão de estar «a mais», em que gostaríamos de sair discre-

tamente, para deixar os personagens da acção resolver entre eles esses problemas tão comoventes. Só quem tiver conhecido o amor poderá não ficar emocionado com a imagem em que o marido tenta recuperar a sua mulher que chora, e procura com os lábios uma boca que foge, uma boca húmida de lágrimas mas que recusa até um beijo de piedade, com o que ela contém: uma cama desfeita, o drama dos desejos contrariados e os seus braços de mulher. O cinema mostrou-nos já tantos casais infelizes que se torna difícil dar-nos uma emoção de uma qualidade nova. E nunca uma imagem animada tinha contido tanta sensualidade desoladora, tanto impudor trágico.

Tem pouca importância que *O canto do prisioneiro* seja uma adaptação mais ou menos fiel de um romance, *Karl e Anna*. Seja qual for o valor de uma obra literária, considero que um filme, tirado dessa obra, deve antes de mais nada ser infiel à sua origem.

Para neutralizar os possíveis protestos, basta nesse caso dar ao filme um título diferente do do romance, e depois fazer um bom filme. Felicitemos os autores de *O canto do prisioneiro* por terem tomado estas duas precauções.

1950 — Fiquemos por aqui. «Os políticos, dizia uma vez um deles, fazem durante toda a sua carreira um único discurso, cuja forma modificam mais ou menos, conforme as circunstâncias». Isto também se poderia aplicar a mim. Ao reler estas últimas páginas, parece-me que muitas vezes é o mesmo artigo, que escrevi com títulos diferentes. A insistência com que as mesmas ideias nelas são expressas, a respeito de obras diferentes, prova que eu não tinha grandes qualidades de crítico, e que, levado pelo acaso a exercer essas funções, me preocupava menos com a crítica das obras de que falava do que com a elaboração para uso próprio de uma teoria do cinema, ou mais simplesmente com o esclarecimento das minhas próprias ideias. Daí as repetições, as contradições, que o leitor não terá deixado de notar.

Não é fácil fazer crítica de filmes, pelo menos quando não nos contentamos com contar simplesmente

a história e distribuir alguns elogios e algumas censuras. Os críticos que têm uma concepção pessoal do cinema, isto é, aqueles que interessam, são obrigados a um meritório esforço se não querem nem repetir-se nem juntar-se ao grupo dos que não têm nada para dizer, e cujo talento consiste em fazer variações à volta dessa ausência de pensamento.

A propósito destes últimos, não posso resistir a citar aqui um trecho de uma carta que recentemente me foi enviado por um escritor, que apesar de muito embrenhado nos caminhos do maravilhoso tem boas razões para conhecer o que se passa no mundo do cinema:

Como é agradável, frutífera e tranquilizadora a tarefa do crítico de cinema! Quantas posições de refúgio seguro! Repare no amplo campo depreciativo que se oferece à charrua deles, ou seja, aos bois vergando sob a pesada canga. O argumento é bom? Então é a realização que é execrável... (subdivisões: o argumento é bom, mas está mal tratado — o diálogo é mau — a planificação atraiçoa o argumento, etc.). A realização é excelente? É uma pena ver um talento assim desperdiçado com argumentos tão insignificantes, ou tão detestáveis... (subdivisões: as razões estéticas que levam o crítico a não gostar do argumento, mais as razões éticas, mais as razões políticas, etc.). O argumento tem pretensões? Então o filme é pretensioso. O argumento não tem pretensões? Ah! Não é com coisas dessas que haverá progresso no nosso pobre e velho cinema francês, etc.... E agora limito-me ao plano do espírito, mas são tantos os recursos fornecidos pela técnica! O argumento pode ser bom, bem tratado, mas infelizmente a fotografia é fraca (ou demasiado brilhante) — ou o som é deficiente (ou

seco, ou mole, ou cortante, ou pastoso, ou surdo, ou gritante, etc.). Sem falar da música que..., nem da montagem que, muito cerrada, ou um pouco relaxada, pelo contrário... Mas ainda o pior é quando está tudo bem, porque então está bem demais, é demasiado perfeito. Onde está esse grãozinho de erro, essa falha, essa improvisação, esse defeito que caracteriza qualquer obra de génio? O que não impede que seja de lamentar certos filmes que, contendo agradáveis e incipientes promessas ficariam melhor se fossem um pouco mais trabalhados, e afinal foram tècnicamente mal cuidados, etc., etc.... Naturalmente a interpretação pode estragar tudo, ou porque o realizador preguiçosamente confiou no talento frívolo de vedetas comerciais, ou porque imprudentemente tentou uma experiência infeliz com jovens deficientes. Conforme os casos, evita-se falar de um ou de outro destes aspectos. Um dado filme, para o crítico, resumir-se-á a um argumento que não lhe agrada, outro a uma ocasião de patentear, a propósito de uma técnica que ele considera defeituosa, o conhecimento de alguns termos técnicos. E o que é ainda mais extraordinário é que o custo de um filme também conta para uma crítica! É exactamente como se dissessem a Renoir: «As suas banhistas são um encanto, mas pelo preço a que está o vermelhão o seu quadro deve ter ficado muito mais caro por centímetro quadrado, portanto é melhor experimentar carmim diluído para a próxima vez». Dizem os críticos que por sessenta milhões o filme seria bom, mas que por cem nem sequer vale o preço do bilhete!»

A esta tão divertida «crítica dos críticos», devo, para ser sincero, fazer algumas correcções. O crítico cinematográfico teria de ver mais de um filme por dia para conhecer tudo o que se passa nas telas: uma servidão assim chega para fazer nascer a aversão em qualquer homem normalmente constituído. Mesmo se o crítico só criticar uma centena de filmes por ano, mesmo se só escrever um artigo por semana, seria de admirar que depois de algumas épocas não se lhe tivesse embotado a agudeza do senso crítico. Confesso que não seria capaz de me submeter a essa tarefa de maneira contínua, e sinto um certo respeito pelos que resolvem essas dificuldades, quando o fazem honestamente.

Nada mais diverso que as opiniões acerca de um filme: «No tempo, escreve Paul Éluard, em que íamos muitas vezes com alguns amigos ao cinema, dava-se um fenómeno engraçado. Normalmente estávamos de acordo sobre quase tudo. Mas nunca sobre o cinema. As mais intermináveis e irredutíveis discussões que tínhamos eram sobre os filmes que acabávamos de ver».

Este «fenómeno engraçado» não acontecia só na equipa surrealista, acontecia e acontece ainda entre todos os espectadores, sejam quais forem as afinidades de cultura e de gosto que existiam entre estes. O cinema é de uma natureza tal que os meios críticos que habitualmente empregamos para as artes e a literatura não são próprios para as obras que nascem dele.

É por isso que a crítica de filmes é uma tarefa difícil, e é pela mesma razão que essa tarefa está longe de ser inútil. Entre, por um lado, os criadores (se quiserem tomem esta palavra no sentido mais simples), que não podem sobreviver sem a aprovação imediata de um imenso público, e por outro esse imenso público que só pede para ser distraído, sem se importar

com a qualidade do que lhe apresentam, a crítica pode desempenhar um papel de importância considerável. Por mais imperfeita que seja, se conseguir pôr em evidência de longe em longe os méritos de uma obra que se arriscava a passar despercebida, terá a sua existência amplamente justificada.

A TRADIÇÃO DE 1900

Não foi por volta de 1922 que o cinema francês teve a sua melhor época. Enquanto os cinemas americano, alemão e sueco produziam sucessivamente obras notáveis (o cinema soviético ia pouco depois tomar o seu lugar na história), o cinema francês parecia comparativamente destituído de brilho e de personalidade. É certo que havia em França uma «avant-garde» das mais interessantes, mas as suas pesquisas quase puramente plásticas só podiam ser apreciadas por um pequeno número, e o mal-entendido entre essa «avant-garde» e o cinema «comercial» arriscava-se a levar a produção francesa para um beco sem saída.

1922 — ...Há quem afirme a existência de um género de filmes caracterìsticamente francês. Talvez exista. Mas é preciso afastarmo-nos para reparar nele. Estamos perto demais. Parece-nos que todos os nossos filmes são diferentes uns dos outros. Custa-nos a ver qual é o laço de família que os une. Os maldosos dirão que a característica do cinema francês é a sua falta de personalidade, e vice-versa.

Não há nada a fazer; somos latinos, gostamos da eloquência; esforçamo-nos por suprimir as legendas, mas construímos as cenas como se devessem ser faladas. É raro distinguir-se nelas o «motivo» capital e digno de ser visualmente tratado. Os americanos encontraram-no primeiro porque pensavam menos; e os suecos porque reflectiam mais...

1950 — A admiração, aliás justificada, que os melhores amigos do cinema sentiam então pelos filmes estrangeiros, fazia esquecer a estes que tinha havido, em 1914, uma grande escola do cinema francês, de que já ninguém falava, e que eu próprio só conhecia através de vagas recordações de infância. Por isso não foi sem surpresa (nem, confessemo-lo, uma certa satisfação), que encontrei as linhas que se seguem, publicadas em 1923 e que, se não tivessem passado inteiramente despercebidas, teriam surpreendido os meios da «avant-garde»:

> 1923 — ...Os autores dos primeiros filmes, em 1900, não se enganavam. O erro nasceu em 1908, com as primeiras adaptações teatrais. *L'arroseur arrosé*, esse antepassado do filme cómico, provinha de uma concepção puramente cinematográfica e mais justa do que a que deu origem a todas as adaptações de Dumas Filho e de Georges Ohnet. O «filme de arte» foi um erro. Faça-se primeiro um filme. A arte nascerá por si mesma. Seria interessante reatar a tradição de 1900.

1950 — Ao falar do «filme de arte», eu estava com certeza a pensar nessa *série de filmes de um cómico fácil em que se viam o pobre Mounet-Sully ou a pobre Sarah Bernhardt bocejando tràgicamente numa tela branca, impermeável aos alexandrinos,* mas também, e mais ou menos conscientemente, nos ensaios estéticos em que a «avant-garde» e os meus amigos da «sétima arte» pareciam perder-se. Esta posição foi apresentada mais concretamente num artigo publicado em 1924, quando se estreou o meu primeiro filme. Eis alguns extractos desse pequeno manifesto, cujo mérito consiste em ter sido escrito numa época em que só se admirava o cinema alemão, sueco ou americano, e em que Méliès, tão esquecido por todos como a sua obra, vendia bugigangas no cais de Montparnasse:

1924 — É incontestável que o cinema foi criado para registar o movimento, e contudo isto parece ser muitas vezes esquecido. A principal tarefa da geração actual devia ser levar o cinema até às origens, e desembaraçá-lo de toda a falsa arte que o sufoca. O erro foi decidir-se cedo demais que o cinema era uma arte. Se tivesse sido tratado só como uma indústria, a própria arte teria ganho com isso. Teriam os automóveis modernos tomado as suas belas formas alongadas, se os construtores tivessem pensado em sobrecarregá-los com ornamentos de carruagem, antes de pensar em aumentar-lhes a velocidade? A rotina dos nossos juízos gosta de procurar nos filmes os cordelinhos das artes. O desejo de sucesso fácil levou a maioria dos realizadores a inspirarem-se numa estética *Clair de Lune* de Werther. Seria idênticamente prejudicial pensar no *Sacre du Printemps.* O cinema só em si próprio pode encontrar *o lugar e a fórmula.*

O mínimo progresso industrial tem para o cinema mais interesse do que qualquer inovação artística. «Há quarenta mil salas de cinema no mundo... O maior estúdio tem trezentos metros de comprimento...» Isto é que é digno de interesse e prepara o futuro! Antes de mais é preciso que o cinema viva. A arte virá por si; é como o cão de Jean de Nivelle.

É por isso que gostaríamos que o realizador de um filme manifestasse certa humildade. Tudo o que ele pode fazer está ainda tão longe do que pode vir a ser, e é tão raro ser digno desse extraordinário instrumento que é uma máquina de filmar! O cinema ainda não é uma arte, porque a obra cinematográfica é o fruto de uma colaboração múltipla. Artistas, operadores, argumentistas, maquinistas, electricistas, e sobretudo produtores e directores colaboram de um modo útil ou prejudicial na obra do realizador. Qual é o lugar da arte? Acho que devemos deixar de pensar em arte e de apregoá-la em altos gritos. É preferível manter-nos num estado de disponibilidade perfeita e lembrarmo-nos das origens do cinema, antes da nociva intrusão do «filme de arte».

...Sem esquecer os consideráveis progressos da técnica, pareceu-me possível, como nos primeiros tempos do cinema, fazer filmes com argumentos escritos directamente para o cinema e que utilizam alguns dos recursos próprios da câmara. Acho que o tema de um filme deve ser antes de mais nada um tema visual...

...Se há uma estética do cinema, ela foi descoberta ao mesmo tempo que a máquina de filmar e o filme, em França, pelos irmãos Lumière. Resume-se numa palavra: «movimento». Movimento exterior dos objectos apercebidos pela vista, a que hoje acrescentaremos o movimento interior da acção. Da união desses dois movimentos pode nascer aquilo de que tanto se fala e que tão poucas vezes se vê: o ritmo.

Quando os irmãos Lumière quiseram demonstrar o valor da sua maravilhosa invenção, não apresentaram no «écran» uma paisagem morta ou um diálogo entre dois pesonagens mudos — deram-nos *A chegada de um comboio*, uma carga de couraçados e o *L'arroseur arrosé*, que foi o pai do filme cómico. Se queremos que a força do cinema aumente, respeitemos essa tradição esquecida. Regressemos às origens.

1950 — Ser-me-á permitido confessar que «gosto deste textozito» e que tenho para com os paradoxos e os exageros que ele contém toda a indulgência? Há porém um ponto em que não estou de acordo. Pouco interessa que o cinema seja uma arte ou não, mas não é pelo facto de a obra cinematográfica ser fonte de uma colaboração múltipla que ela deixa de ser «artística» e de poder ser pessoal.

Quando Eisenstein afirmou, alguns anos mais tarde, que não era o autor dos seus próprios filmes, mas que o autor era «o povo», não fez mais que acrescentar um toque de demagogia a uma afirmação muito discutível. Não joguemos com as palavras. Se *O couraçado Potemkim* é feito para o povo, *Os últimos dias de S. Petersburgo* também o são. Ora há um estilo Eisenstein no primeiro e um estilo Pudovkine no segundo, muito diferentes um do outro, o que não aconteceria se fosse o mesmo povo o autor destes dois filmes.

Não receemos repetir que as obras que interessam para a história do cinema se devem, salvo algumas excepções, a personalidades muito vincadas, e que o impulso criador do cinema americano diminuiu desde

que os filmes de Hollywood passaram a ser produzidos por uma colaboração múltipla e anónima.

Foi em 1925, ou seja um ano depois da publicação do artigo atrás reproduzido, que pela primeira vez o cinema «se voltou para o passado». O acontecimento deu-se no cinema das Ursulinas, cujo programa de abertura, que incluía *La rue sans joie*, *Entr'acte* e *Cinco minutos no cinema antes da guerra*, fez acorrer Paris inteiro a uma salinha obscura situada atrás do Panthéon. Estes «cinco minutos», durante os quais eram projectadas actualidades de antes de 1914 e diversos dramas da mesma época, fizeram rir a maioria dos espectadores, e incitaram alguns outros a úteis reflexões. Teríamos nós o direito de rir dessas obras primitivas? Não irá o tempo corroer os filmes de amanhã como fez aos de ontem, e despojá-los de toda a verosimilhança, transformando-os num esqueleto grotesco?

Não foi sem melancolia que então escrevi:

O cinema vive sob o signo do relativo. Os autores, os actores, as obras e as ideias que elas sugerem, passam ràpidamente. Parece que o cinematógrafo, máquina de captar os momentos da vida, quis desafiar o tempo, e que o tempo se desforrou, acelerando tudo o que diz respeito ao cinema.

CINEMA «PURO» E POESIA

Falava-se muito de pureza por volta de 1925. O padre Bremond tinha acendido a querela da «poesia pura», e já não me lembro se, nos argumentos trocados a propósito desta questão, se falou da pureza do teatro, da escultura ou da coreografia, mas sei que o «cinema puro» estava na ordem do dia. De que se tratava? De uma revolta desesperada mas não inútil contra o cinema «anedótico e descritivo».

No momento em que o cinema-arte morre, devorado pelo seu duplo, o cinema-indústria, pode parecer absurdo vir exaltar a imagem como «fim em si», o filme «abstracto»: o cinema puro. Mas é nas épocas de decadência que nos devemos mostrar mais radicalmente extremistas, e não é preciso evocar os nomes de Danton ou de Cézanne para o demonstrar...

...Em princípio não sou contra os temas em literatura ou em pintura. Rimbaud e Cézanne, limpando a palavra e o objecto do lixo que os cobria, e os seus sucessores dadaístas ou cubistas, libertaram-nos suficientemente do tema para que possamos gostar, por reacção, das obras mais deliberadamente anedóticas. Mas não conseguiríamos conservar esta atitude indolente, que tomamos perante as artes que têm algumas dezenas de séculos de existência, em presença de um modo de expressão que ainda mal saiu do ovo e já está abastardado, deformado, sufocado...

(Georges Charensol, *Les Cahiers du Mois* — 1925).

Por seu lado, o meu irmão Henri Chomette, muito interessado pelo problema, referia-se-lhe nestes termos:

«Ainda mal tinha libertado a imagem da imobilidade original, e já o cinema se exprimia em fórmulas decepcionantes. Falsos cómicos, melodramas italianos, romances em episódios, cores «naturais» — tudo isto era a condenação das novas esperanças. Mais tarde, o espectador — interessado em informar-se sobre o teatro, mas confiando ao acaso a escolha dos filmes a ver — descobre *Forfaiture*, Chaplin, Mack Senett e *Nanook*. E a um compreensível desânimo sucedeu-se uma reconciliação temporária.

Actualmente — é excepção do legislador francês que o equipara ainda aos «espectáculos de feira» — o cinema soube reconquistar os seus mais irredutíveis detractores. Contudo, sendo uma força nascente com múltiplas possibilidades, ainda só se manifesta através de um dos seus poderes: Representação da coisa conhecida.

Resumindo, em relação à vista o cinema limita-se a um papel em parte comparável ao do fonógrafo em relação ao ouvido: registo e reprodução.

É certo que o retardador nos revela factos que a nossa vista não distinguia, ou distinguia mal (o desabrochar de uma rosa) — mas ao menos tínhamos uma ideia do conjunto desses factos —, é certo que as trucagens nos dão ilusões sem precedentes (abolição da gravidade, ou da opacidade de um corpo, pela sobre-impressão) — mas com a condição de se aplicar a objectos com que a nossa razão está familiarizada, objectos concretos, conhecidos. Querem escapar ao real, evocar o imaginado — uma alma, por exemplo? Será preciso fazer intervir um corpo, transparente mas reconhecível como humano. Representação convencional, mas representação.

Por isso todas as manifestações actuais do cinema se resumem a filmes de um só mundo — o representativo — divisível em dois grupos: documentários — simples reprodução animada —, e dramáticos (cómicos, dramas, fantasias, etc.), cuja origem e essência estão nos espectáculos mais antigos (teatro, pantomina, «music-hall», etc.).

Mas o cinema não se limita ao representativo. Pode criar. Criou já uma espécie de ritmo (que não citei, a respeito dos filmes actuais, porque nestes o seu valor é extremamente atenuado pela significação da imagem).

Graças a esse ritmo, o cinema pode tirar de si mesmo uma nova força que, pondo de lado a lógica dos factos e a realidade dos objectos, dá origem a uma série de visões desconhecidas — inconcebíveis fora da união da objectiva e da película móvel. Cinema intrínseco, ou se quiserem cinema puro, visto que aparece isolado de quaisquer outros elementos dramáticos ou documentais é o que nos deixam prever algumas obras dos nossos realizadores mais originais. É isto que dá o verdadeiro campo à imaginação puramente cinematográfica, e dará origem àquilo a que é chamado — por Germaine Dulac, julgo eu — «Sinfonia visual».

São talvez virtuosismos, mas que tal como um concerto harmonioso, emocionarão tanto a sensibilidade como a inteligência. Pois porque recusar ao «écran» esse poder de encantamento que se atribui à orqeustra?

Caleidoscópio universal, gerador de todas as visões móveis, das menos estranhas às mais imateriais, porque não há-de o cinema criar, ao lado do reino dos sons, o da luz, dos ritmos e das formas?»

(Henri Chomette, *Les Cahiers du Mois:* 1925).

Não obstante, Alexandre Arnoux mostrava-se reticente e declarava o horror que lhe inspirava a «pureza» com que lhe enchiam os ouvidos:

«Teremos de compreender um dia que o supra-sumo do cinema não consiste em cegar-nos com cheques, milhões de dólares, má retórica e quadros vivos, mas em descobrir misteriosamente um ângulo inédito do céu, uma imagem ingènuamente sobrenatural. Uma sombra de nuvem que passa na pradaria, uma folha que cede ao vento, uma biela em movimento bastam-nos, se soubermos confiá-las ao aparelho registador e dar-lhe um encadeamento bem ritmado. Acabamos sempre por voltar às três maçãs de Cézanne. Três maçãs, e diante delas, tanto em cinema como em pintura, três coisas que não se compram: uma vista, uma inteligência, uma sensibilidade. Não é preciso mais; e contudo estas coisas quase nunca aparecem juntas».

No fim de contas os defensores do cinema puro pouco mais diziam. Quanto a mim, não pensava que o problema que preocupava estes últimos merecesse todas as discussões que provocava:

O cinema é, antes de mais nada, uma indústria. A existência de um «cinema puro», comparável à «música pura», parece estar hoje demasiado depedente do acaso para merecer ser sèriamente examinada.

A questão do cinema puro está directamente ligada à do cinema «arte — ou — indústria?» Para responder a esta última pergunta, seria preciso primeiro que a concepção de arte fosse definida com rigor. E a nossa época não se presta a esses rigores. Depois seria preciso que as condições de existência material do cinema fossem abaladas. Um filme não pode existir só no papel. O mais cuidado dos argumentos nunca poderá prever todos os pormenores da execução da obra (ângulo exacto do enquadramento, luz, diafragma, interpretação, etc.). Um filme só pode existir no «écran». E entre o cérebro que concebe e o «écran» que reflecte há toda uma organização industrial e as suas necessidades financeiras.

Parece, portanto, inútil prever a existência de um «cinema puro» enquanto as condições materiais da existência do cinema não se modificarem, ou enquanto o espírito do público não evoluir.

No entanto, podemos desde já pressentir o cinema puro. Encontramo-lo em fragmentos de muitos filmes, sobretudo quando se produz no espectador uma sensação por intermédio de meios puramente visuais. Esta parece-nos uma definição imprecisa, mas julgo-o suficiente para o nosso tempo, e eu creio que a principal tarefa do «realizador» consiste em introduzir, astuciosamente, o maior número possível de temas puramente visuais num argumento feito para satisfazer toda a gente. Por isso não interessa nada o valor literário de um argumento.

A mesma pessoa tinha escrito:

«Diante da objectiva, *Andrómaco* e *A Cartuxa de Parma* perdem todo o seu valor» (o que ainda hoje é mais ou menos verdade, apesar da facilidade que a

palavra dá ao filme). Mas que o valor literário de um argumento continui a não ter interesse, não impede que no cinema o problema do argumento seja, agora como dantes, o mais importante de todos, e que um argumento «feito para satisfazer toda a gente» não é tão fácil de encontrar como poderia fazer crer uma frase irreflectidamente escrita.

Para acabar com o cinema puro, acrescentemos que, se se pretendesse com ele definir uma poética do cinema, já não acharia o problema tão superficial como parecia:

Num filme recente, tirado de um célebre poema romântico, a maioria das legendas foi feita de versos extraídos da obra adaptada. Não ficámos admirados ao verificar que muitos desses versos célebres pareciam extraordinàriamente fracos, projectados no «écran» entre duas imagens. É fácil de ver que uma imagem, desligada do filme e colocada no meio do poema, perderia também toda a sua força. Parece haver incompatibilidade entre a poesia do livro e a do «écran».

No cinema, a única poesia que conta é a criada pela imagem. Trata-se de poesia singularmente nova, ainda sem regras estabelecidas. As flores e os poentes, graças aos quais alguns realizadores pretendem despertar emoções poéticas, são banalidades da mesma ordem que «os nobres corcéis» ou «a flâmula das noites» da literatura ultrapassada. Num filme, a poesia nasce do ritmo dos planos. O lirismo puro de um Sjostrom, de um Griffith — o chinês do *Lírio quebrado* apoiado a uma muralha, o alto cume nevado dos *Proscritos* — já é nosso conhecido. Quanto a mim, não conheço nada que evoque tão bem a ideia do lirismo herói-cómico ou do simples lirismo, como as fugas insensatas de Douglas, os saltos inverosímeis das *girls* de Mack Senett ou as imensas corridas sem direcção de Charlot perseguido pela Polícia ou pela fatalidade; estas corridas continuam simplesmente porque começaram. Muitas das efusões dos poetas líricos não têm outra razão de ser.

...*Nanook, Ao assalto dos Alpes com o ski, O eterno silêncio*, provam que se pode manter uma sala interessada durante muito tempo sem recorrer a um argumento

composto. Bastam as imagens. Podemos mesmo afirmar que há-de chegar o dia em que uma simples série de imagens, sem ligação definida, mas unidas por uma harmonia secreta, provocará uma emoção análoga à emoção musical. O público irá talvez mais longe na compreensão do cinema do que podem parecer os críticos mais ousados. Qualquer estética rigorosa arrisca-se a ser limitada.

...O que agrada no cinema é que é uma arte, no caso de ser apenas uma arte, dedicada ùnicamente ao presente, pois parece-me destinado a perder os vestígios do passado enquanto a película for uma coisa mortal. E isto é talvez um bem. Uma arte sem experiência, sem museus, será sempre viva, flexível, ligada à humanidade e transitória como ela. Manter-se-á sempre alerta a qualquer futuro.

...Ficção? Realidade? Pirandello, ao descrever os *Seis personagens à procura de um autor*, abalou fortemente a nossa actual concepção da arte teatral, que já estava enferma. Quereria ele realmente convencer-nos que era possível alguém afogar-se num poço de cartão? Isso seria ir longe demais. Seguimo-lo, mas de agora em diante desconfiamos sempre que o pano subir.

Ficção? Realidade? Tentem separar a ficção da realidade no «écran», onde o real é apenas, como a ficção, uma sombra que passa.

Julgo que o filme está apenas no começo da sua conquista do mundo interior. A sequência de imagens, infinitamente maleável, umas vezes rigorosa como a frase literária e outras vaga como a frase musical, permitirá exprimir os sentimentos mais complexos, as sensações mais longínquas. O que o grande público não pode compreender nem admitir nas teorias de um Freud, nos romances de um Proust, não poderá o filme sugeri-lo mais fàcilmente que a palavra?

Na altura em que se esperava que o cinema se ia tornar um novo instrumento de criação poética, o surrealismo tentava à sua maneira renovar a poesia. Um artigo dedicado a este duplo assunto em 1925 inspirou-me as considerações que se seguem:

As relações entre o surrealismo e o cinema foram bem estudadas por J. Goudal na *Revue hebdomadaire*. Levaria muito tempo a discutir aqui as suas ideias; mas há um ponto que merece ser comentado em poucas palavras. J. Goudal escreve: «a aplicação das ideias surrealistas ao cinema escapa às objecções que se podem fazer ao surrealismo literário». Seja. Mas há outras objecções a fazer. Se o surrealismo tem uma técnica própria, o cinema também tem a sua. No surrealismo interessa-me apenas o que ele me revela de puro, de extra-artístico. Para traduzir em imagens a mais pura concepção surrealista, será preciso submetê-la à técnica cinematográfica, e arriscamo-nos com isso a fazer perder a esse «automatismo psíquico puro» uma grande parte da sua pureza.

Por este motivo não posso acreditar que o cinema seja o melhor meio de expressão surrealista. Mas o cinema e o surrealismo estão longe de não terem nada a ver um com o outro. Aqui, estou de acordo com Goudal, que salienta o carácter de alucinação do cinema e a inutilidade de qualquer comentário lógico diante dos factos que o «écran» apresenta. Se o cinema não pode ser para o surrealismo um modo de expressão perfeito, é contudo, para o espírito do espectador, um incomparável campo de actividade surrealista. O notável *Sherlock Holmes Junior* de Buster Keaton fez a essa característica do cinema uma espécie de crítica dramática, comparável àquilo que foi para o teatro *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello.

Mas o surrealismo ainda era apenas um movimento de iniciados, cuja importância para a história literária da nossa época não era compreendida pelo público popular, que tão fàcilmente aderia ao cinema.

Todas as semanas o cinema fala de amor a cento e cinquenta milhões de homens. É um costume estranho esse, que obriga tantos filmes a terminar com um beijo ou com promessas de união sexual. Os maiores criadores de imagens animadas submeteram-se a ele. E é de perguntar se essas representações do amor não serão um dos segredos do fascínio que ele exerce sobre as multidões...

...Aparecem no «écran» seres imateriais, transparentes e aureolados de luz. As firmas cinematográficas escolheram as mulheres e os homens mais belos para a figuração do povo moderno. E o «écran» oferece-nos todas as noites, com o aumento dos seus diversos planos, uma glorificação do rosto humano, de todo o corpo humano, que é aumentado pela objectiva e parece estar à medida do corpo dos antigos semideuses.

Não sorriam. O gosto do público por estas ilusões de óptica não é uma mania provocada pela moda ou pela publicidade. Pode ver-se nele o renascimento da poesia. Nesta época em que a poesia verbal perde o prestígio que gozava entre a multidão e se torna um «privilégio de iniciados» (quantos eram os leitores de Lamartine e de Victor Hugo, no século passado? Quantos lêem hoje os poetas modernos?), nasceu uma nova forma de expressão poética que pode chegar a todos os corações que batem sobre a terra.

Esta expressão aparece nessas sequências de imagens que muitas vezes também fazem passar pelas salas escuras uma corrente de lirismo amoroso, onde encontramos uma nova forma de poesia popular, que procura o seu caminho.

...Há ainda bons espíritos que nos censuram o tom lírico com que falamos do cinema. Esses não seguem com atenção os progressos dessa enorme máquina que ainda está na infância. Gostamos do cinema menos por aquilo que ele é que por aquilo que ele há-de ser. Marcel Proust perguntava-se «se a música não seria a forma única do que poderia ter sido — se não tivesse havido a invenção da linguagem, a formação das palavras, a análise das ideias — a comunicação das almas». Não, a única não. Marcel Proust não teria escrito isto se tivesse conhecido as possibilidades de uma arte visual, do cinema.

Gostamos do cinema menos por aquilo que ele é do que por aquilo que ele há-de ser. Actualmente é difícil de acreditar que em 1926, quando estas linhas foram escritas, se pensasse que o cinema ia continuar silencioso. A citação de Marcel Proust não teria sentido depois do êxito de *O cantor de Jazz*, três anos mais tarde.

ESCREVER EM IMAGENS

1923 — Apaga-se a última visão, a luz desaparece do «écran» escuro. «Boa-noite». É a saída. Ainda agora o público estava comovido. A emoção desapareceu durante os últimos metros do filme.

No vestiário, começam-se a trocar opiniões: «o filme não é mau, mas a história é inverosímil!»

É a censura que habitualmente formula um público a quem antes de mais interessa o enredo. Também não deixa de ser verdade que muitas vezes os argumentistas fazem de uma sala de cinema uma escola de inverosimilhança. Mas entendamo-nos.

Poderá alguém julgar que as histórias das peças de teatro são sempre mais verosímeis que as dos filmes? Examinem-nas bem. A maior parte das vezes elas seriam ainda frágeis, se não tivessem para as consolidar aquilo que falta ao cinema: a palavra. Cada réplica é um comentário e uma justificação da intriga. A palavra pode ganhar as piores causas, como no tribunal.

No cinema só temos a imagem. As legendas impressas são um comentário gelado. Só a imagem viva nos prende a atenção. Vemos os personagens agir, sem palavras, como que forçados por uma fatalidade que os torna mudos. Experimentem ver alguém a dançar, através de um vidro que não deixe passar o som: os dançarinos silenciosos parecer-lhes-iam doidos.

Será isto uma inferioridade definitiva do cinema? Não. Os suecos mostram-nos já a profundidade das histórias simples. Não tentemos progredir depressa demais. Mais tarde os realizadores regularão melhor a economia das imagens expressivas: o público compreenderá que se está a formar a pouco e pouco uma espécie de sintaxe cinematográfica. A imagem exprimirá mais e melhor.

E... quantas frases seriam precisas para traduzir com rigor a expressão de Lilian Gish na tempestade de neve ou um olhar de Charlot?

1926 — ...Gostava de pedir aos intelectuais, que muitas vezes são os críticos mais severos, para não julgarem um filme pelo valor do argumento, como tantas vezes se faz. O cinema, uma arte que só tem 25 anos, nem sempre pode tratar assuntos «profundos». Acontece mesmo que o valor literário do argumento não conta para o valor do filme. Muitas vezes os bons filmes são construídos sobre ideias que dariam maus romances. É o caso de *Rostos de crianças*, ou de *Lírio quebrado*. Estas histórias, banais do ponto de vista literário, são óptimos temas cinematográficos. Muitos espectadores, apesar de cederem ao encanto do «écran», pretendem resumir as suas impressões numa história a que falta o encanto da imagem. E só a imagem interessa.

Assinalemos a propósito que o estado de espírito, próprio do espectador de um filme, não está longe do estado do indivíduo que sonha. A obscuridade da sala, o torpor causado pela música, o desfile das sombras na tela luminosa, tudo contribui para mergulhar o espectador nesse estado de semi-sonolência, em que o poder sugestivo das imagens exerce um domínio comparável ao das visões que povoam o sono. De manhã, a incoerência dos sonhos faz-nos sorrir, e admiramo-nos de ter sido joguete de aventuras que o nosso espírito acordado se recusa a admitir. Notei muitas vezes que os espectadores de um filme experimentavam um sentimento comparável ao do homem que desperta. Foram joguete de visões surpreendentes, foram arrastados pelo desenrolar de uma acção imprevista; abandonaram-se à corrente irresistível das imagens, e quando se acendem as luzes da sala admiram-se de ter cedido às sugestões dessas sombras loucas. Riem-se de sua própria credulidade. Volta-lhes o senso crítico. O contacto com a realidade banal restitui-lhes os hábitos da lógica quotidiana. É frequente sentirem nesse momento um certo desprezo pela aventura cujos pormenores seguiam apaixonadamente algum momentos antes. Mas não lamentemos esta ingratidão passageira. É uma homenagem ao poder sugestivo do cinema. Uma arte que é capaz de levar o pensamento tão longe do seu âmbito habitual não é uma arte medíocre.

1950 — Ver-se-á mais tarde que a palavra e o som, acrescentando ao espectáculo cinematográfico um elemento de realidade, fizeram perder ao espectador o sentimento onírico, que se apossava dele perante as sombras mudas. (Ver Três cartas de Londres).

1923 — «O pintor original, o artista original, procede como um oculista. Nem sempre é agradável ser-se tratado através da sua pintura ou da sua prosa. No fim do seu trabalho, o cientista diz-nos: «Veja agora». E de súbito o mundo (que não foi criado só uma vez, mas sempre que criou um artista original) parece-nos inteiramente diferente do antigo, mas perfeitamente claro».

Assim falava Marcel Proust, esse criador de um mundo inteiramente diferente do antigo. Esta frase explica-nos por que motivo os novos artistas encontram tanta incompreensão e hostilidade; é que não é agradável ser-se tratado quando se está convencido de que já se vê muito bem. Só se começou a ver bem pelo método Baudelaire ou Rimbaud depois de Baudelaire e Rimbaud terem morrido.

Ora o que é admirável nesse mundo novo que é o cinema é que ele atinge quase directamente as multidões — apesar das suas novidades. O génio de Chaplin impressiona tanto a multidão como o escol e — ao contrário do habitual nas outras artes — as obras-primas da tela são quase sempre os maiores sucessos. Não será isto uma prova de perfeita saúde desta grande e nova invenção que é o cinema?

União, diante da mesma obra, do escol e da multidão, do povo do sul e do povo do norte. É realmente um óptimo meio de expressão para uma época em que o universo começa a conhecer-se.

1950 — Já se falou duas vezes de Proust nestes artigos apesar de o criador de Swann nunca ter, pelo menos que eu me lembre, evocado nos seus livros a existência do cinema (e é pena, porque era capaz de descrever de um modo inimitável uma sala de cinema). A obra de Proust começou a ter uma aceitação enorme, depois da morte do seu autor, com o qual só estive

uma vez, em casa de Lucien Daudet, em 1918. (Tinha chegado sem prevenir, cerca da meia-noite, como de costume, deixando um fiacre à porta). E foi Lucien Daudet quem, na frente de batalha, me falou na obra do seu amigo. Mal cheguei a Paris procurei logo *Du côté de chez Swann* numa biblioteca, e depois de ler o livro, que custava então três ou quatro francos, restituí-o sem pensar em comprá-lo. Era um exemplar da edição Grasset, a única que então existia, e que agora é uma das raridades da bibliofilia contemporânea.

1928 — Entendamo-nos: ser o autor dum filme não quer necessàriamente dizer que se tenha concebido o tema, aquilo a que o público chama a «história». Segundo este critério, Racine não seria o autor das suas tragédias, mas sim Tácito, Eurípides, Segrais ou até Henriqueta de Inglaterra... A «história» não é o principal. Vejam o que fizeram de um mesmo tema Racine e Pradon. Encarreguem um realizador de fazer a *Opinião pública:* em vez de uma obra-prima, teremos um episódio sem interesse. O autor do filme é aquele que «planifica» o argumento, que dirige a «realização» material e efectua a «montagem» das cenas realizadas.

Na minha opinião estas duas últimas operações devem depender inteiramente da primeira. «Planificar» um filme não é apenas escrever números de ordem sobre as indicações técnicas, é expor uma acção, desenvolvê-la em cenas ordenadas, traduzir-lhe as fases pela combinação de planos sucessivos, é encontrar pormenores de expressão visual mais claros que uma frase, é prever o ângulo dos enquadramentos, a duração aproximada das sequências, é finalmente — se quisermos mais uma vez comparar e voltar ao mais perfeito dos nossos trágicos — fazer o trabalho a que Racine se dedicara quando dizia: «A tragédia está feita; só me falta escrevê-la».

...Dentro de pouco tempo, a obra cinematográfica dependerá cada vez mais daquilo que se fizer na secretária do autor. O atributo simbólico do autor de filmes será a caneta e não o megafone... King Vidor pretende que um filme deve ser escrito com a «câmara» e não com uma caneta. Talvez, mas isso é brincar com as palavras.

A inspiração não precisa, para se manifestar, do cenário dos estúdios, do cheiro das pinturas e das marteladas dos carpinteiros. Pretendê-lo, equivaleria a dizer que um autor dramático só pode escrever uma peça na caixa do ponto.

1927 — Há pouco tempo um autor dramático deu alguns conselhos aos realizadores de filmes. Respeita, diz ele, não sem uma compreensível ironia, o «mistério sagrado» dos estúdios, mas dá a entender que os nossos filmes serão melhores no dia em que pedirmos uma ajuda aos «especialistas», que são os autores dramáticos.

Este autor assinala, e com razão, o erro dos realizadores que fazem um filme com uma série de quadros com legendas intercaladas e sem se preocuparem com a construção dramática, com os mecanismos de acção. Se os realizadores, diz ele, quiserem «construir» um filme, terão de aproveitar a experiência que os escritores teatrais adquiriram.

O diagnóstico está certo, mas desconfio do remédio proposto. É evidente que a dramaturgia cinematográfica está na infância (aliás o teatro, carregado de séculos, foi cair noutro estado de infância). Ao pensar no mecanismo da acção em Racine, em que quase todos os versos, em vagas sucessivas, avançam em direcção ao fim e preparam o desfecho, desesperamo-nos por nunca vermos um filme construído de acordo com leis de economia aplicadas com igual exactidão. Paciência! O filme dramático mal acaba de nascer, e até agora os esforços dos melhores tenderam sobretudo para dar à expressão cinematográfica os meios técnicos indispensáveis. Agora que isto está feito, se não se realizarem dentro em breve progressos mecânicos e químicos, o estudo dos meios técnicos de expressão não terá mais nada de novo; falta fazer o mais difícil: construir a arquitectura de uma acção cinematográfica, que ainda não existe no filme dramático a não ser em alguns fragmentos dela. O filme dramático, perdido numa vaga nociva de «adaptações», está a ser construído de acordo com o modelo das obras teatrais ou literárias, por cérebros habituados apenas à expressão verbal.

— Mas que mais se pode fazer?

— Em breve o saberemos.

— Mas diga!

— Não posso. Posso apenas pressenti-lo. Só lhe poderá responder um dia um realizador de génio, com a sua obra. E, para tornar mais claro aquilo que eu espero do drama cinematográfico, só posso tentar uma comparação: suponha que o teatro nunca existiu, e que os homens apenas conheciam a forma literária da narrativa. Suponha que há um homem que de repente encontra a forma teatral, o meio de expor uma acção cingindo-se apenas às palavras dos actores, à concentração das cenas e já não de acordo com a necessidade da narrativa. A revolução feita nos espíritos não seria maior do que será no dia em que nascer o drama cinematográfico.

1950 — Primeiras escaramuças com os autores dramáticos e, apesar do cinema ser ainda mudo, por razões bastante idênticas àquelas que hão-de dar origem a uma luta intensa no momento em que o «teatro filmado» ameaçar invadir a tela (Ver o capítulo *Legítima defesa*).

1923 — «Se quisessem pagar-nos razoàvelmente bem, dizem os escritores, trabalharíamos para o cinema, e haveria então argumentos interessantes...»

Nada menos certo. Ou se lhes pagassem bem eles seriam capazes de tocar harpa? A arte do harpista — ou do argumentista — tem as suas regras próprias, que só tem relações muito longínquas com a arte de escrever. Os escritores teriam primeiro de esquecer a sua profissão de compiladores de palavras, para depois aprenderem a de criar imagens. Quantos seriam capazes disso?

A confusão entre a literatura e o cinema não se deve infelizmente apenas aos literatos. Uma casa editora, que organizou um concurso de argumentos, constituiu um júri formado por uma maioria de escritores, alguns dos quais até são académicos! Como poderão esses cérebros habituados à criação verbal apreciar ideias visuais? Escolherão instintivamente os melhores assuntos para romances, para dramas. Os melhores argumentos — os de Chaplin, de Fairbanks — parecer-lhes-iam criancices, desdenhá-los-iam, porque ignoram que o cinema está ainda na infância e que a inteligência de um realizador se julga em parte pelas suas renúncias.

1923 — Acabamos de ver uma reposição de *Um dia de prazer*, um filme de Chaplin que não é dos melhores mas que tem trechos maravilhosos. Os filmes de Chaplin restituem-nos o sentido do cinema, que algumas composições ambiciosas nos fazem perder. É sempre em Charlot que se encontram os melhores exemplos.

Descobriu-se recentemente que uma árvore, uma casa ou uma locomotiva possuem uma personalidade tão interessante para a objectiva como um ser humano, porque do modo de ser das coisas, da sua intervenção num drama nascem efeitos dramáticos de uma força rara. Alguma vez se pensou que Chaplin tinha tirado deles efeitos cómicos, por um processo exactamente idêntico?

Chaplin — e é por aí que ele parece ter descoberto a força original do cinema — trabalha com motivos visuais, que explora tão completamente como Wagner uma frase musical. Vejam *Um dia de prazer:* da cadeira desmontável que ele tenta armar, do seu carrinho vulcânico, de um monte de betume fumegante, ele tira todo o cómico que é possível exprimir o equilíbrio da força.

Fechem Charlot numa cave, numa loja ou numa sala vazia, e aposto que ele saberá encontrar com que provocar a explosão de riso que é a saudação que o público mundial lhe dirige.

1950 — O maior dos autores de filmes, aquele que se poderia citar como exemplo a quem aspirasse a escrever um argumento, era Charlie Chaplin. Mas poucos o sabiam. Mesmo os seus mais entusiásticos admiradores, fascinados pelo talento do actor, não notavam que num grande filme como *A quimera do oiro* ou num esboço como *O peregrino*, a habilidade da construção dramática equivalia à riqueza da invenção cómica. Passo a transcrever alguns extractos de um artigo intitulado: *Um desconhecido, Charlie Chaplin autor:*

1929 — É já difícil dizer sobre Chaplin alguma coisa que seja ao mesmo tempo verdadeira e não banal, e no entanto não se disse ainda o suficiente. O público ainda não sabe que Chaplin é o maior autor dramático, o maior criador de ficções ainda vivo. O talento de actor prejudicou-lhe o génio de autor. A maioria dos críticos e dos escritores vê nele sobretudo o «mimo genial», o «clown sublime», designações que o diminuem.

Chaplin não é apenas isso, é um actor, e dos melhores. Mas há grandes actores que podem às vezes igualá-lo. Como autor é único. Nenhum outro se lhe compara.

O actor Chaplin é o homem mais célebre do mundo. O autor Chaplin é um desconhecido. O público — ou seja, todos, salvo alguns iniciados — ignora a maneira como um filme é realizado, e a palavra «autor» não significa nada para ele. Se Chaplin não aparecesse em pessoa nos seus filmes, o seu nome não seria conhecido por mais de um em cada mil dos seus actuais admiradores.

Voltámos recentemente a ver *A opinião pública.* Por que razão tentam ocultar a magnífica velhice deste filme de 1922, quando o apresentam? Poderá o espectador, que sorri ao ver os vestidos antiquados de Edna Purviance, admirar a novidade desta velha obra, se não estiver prevenido? No cinema, alguns anos correspondem a um século em outra forma de arte. O tempo decorrido permite-nos dar a este drama o lugar que merece na evolução da arte das imagens. *Forfaiture* em 1916, *A opinião pública* em 1922: quase tudo o que de bom o cinema dramático americano produziu está por detrás destes títulos e destas datas. *A opinião pública* não teve um sucesso comparável ao que tiveram os outros filmes de Chaplin, mas para o cinema mudo americano este insucesso foi uma renovação...

...*A opinião pública,* em que Chaplin não aparece, desconcertou muitos dos seus admiradores. Estavam fascinados pelo actor; Chaplin provou com este filme que, antes de mais nada, era um autor. Quer seja intérprete de si próprio ou vá buscar as máscaras de outros actores, é sempre o mesmo: ele está em toda a parte, cria todos os personagens. Está por trás de todas as cenas deste filme em que a sua silhueta não aparece.

Quantas vezes terei eu visto estas cenas? Dez, doze? Continuo a admirar-lhes a exacta proporção, o encadeamento, a desenvoltura. Continuam a impressionar-me, e de uma maneira sempre nova. Os outros filmes provocam a emoção (cómica ou dramática), apenas com a surpresa, e este processo só serve uma vez! Em *A opinião pública* não há surpresas. A acção é suavemente conduzida por uma fatalidade mais impressionante do que qualquer golpe

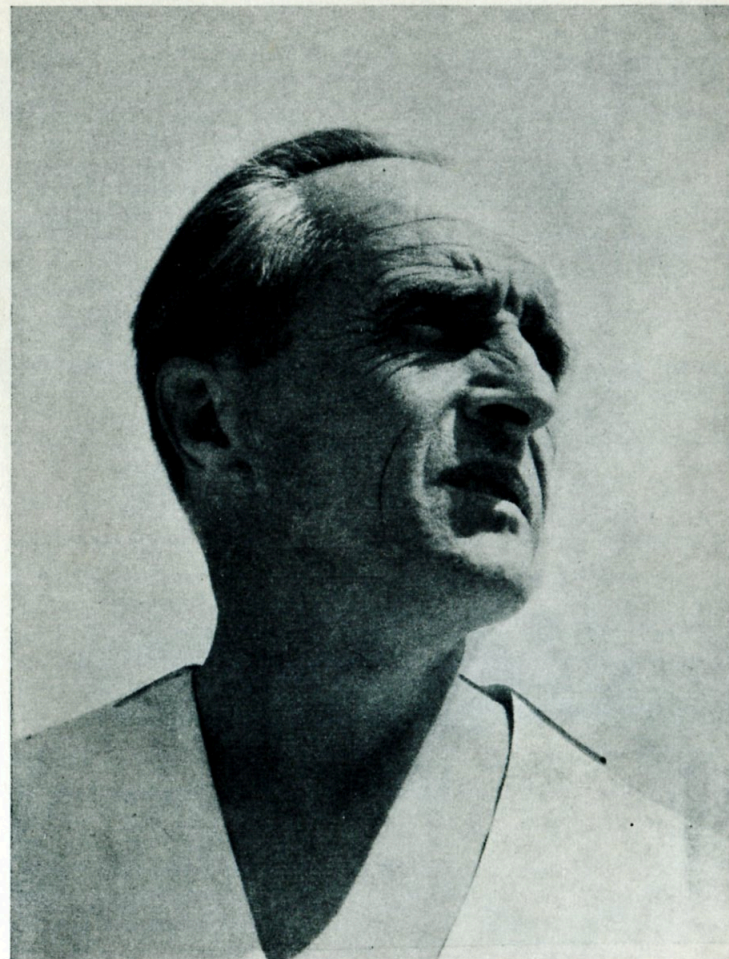
de teatro. Podem-se prever todos os pormenores de quase todas as cenas. Mas o seu valor humano é inesgotável.

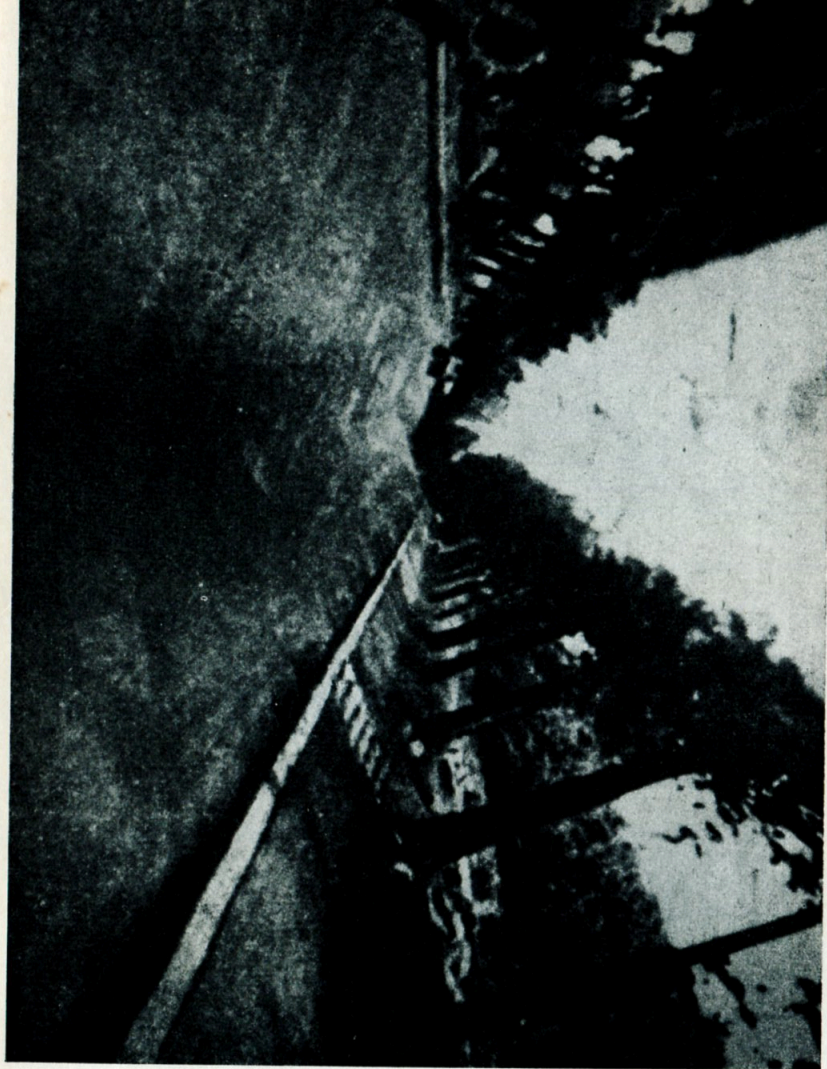
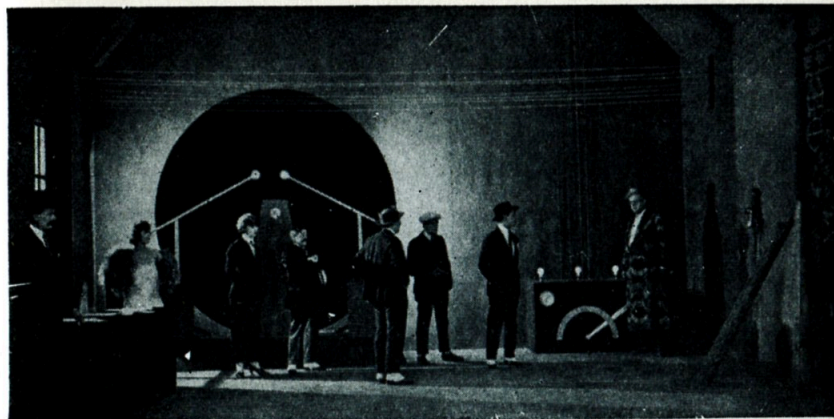
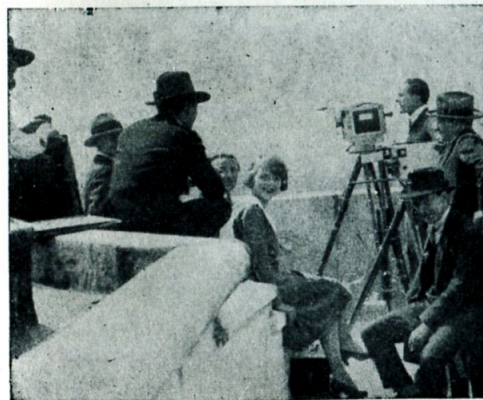
Chaplin... Nenhuma das homenagens de que foi alvo é suficiente, pois usam-se exactamente as mesmas palavras para elogiar autores que estão na moda, realizadores sem inteligência, vedetas criadas pela publicidade. Ainda somos injustos para com ele. Esquecemos demasiadas vezes o que ele é, o que lhe devemos. Por que não havemos de nos proporcionar mais vezes a felicidade de o admirar sem reservas?

Chaplin inspira-nos confiança, desperta paixão pelo cinema. Prova-nos que o espírito pode dominar a indústria, a mecânica, os próprios dólares. Faz-nos esquecer a profissão cinematográfica, os seus fantoches, os seus financeiros, tantas leis e escravidões. Nunca proclamaremos suficientemente alto o amor que ele nos inspira, a nossa humildade perante a sua obra, e a nossa gratidão.

1950 — Voltei a ver há pouco tempo as *Luzes da cidade*, um filme que Chaplin realizou há cerca de vinte anos. Devo confessar que actualmente vou pouco ao cinema. A maioria dos filmes aborrece-me, e tenho muita dificuldade em compreender a acção. Preciso quase sempre que me expliquem o enredo. Nunca percebo a tempo que a loirinha é filha do tipo de bigode que eu julgava ser o patrão, ou que, se a heroína de idade indefinida repele o rapaz, é porque o ama, e que, sob a influência do seu psiquiatra, etc.

Só compreendo os filmes de que gosto, e vice-versa. Mas com estes a minha memória, que às vezes falha, funciona perfeitamente. Lembro-me de todas as imagens. Não me lembrava porém que a última cena das *Luzes da cidade* era tão bela, apesar de uma situação melodramática, que só por milagre não chega a ser ridícula.

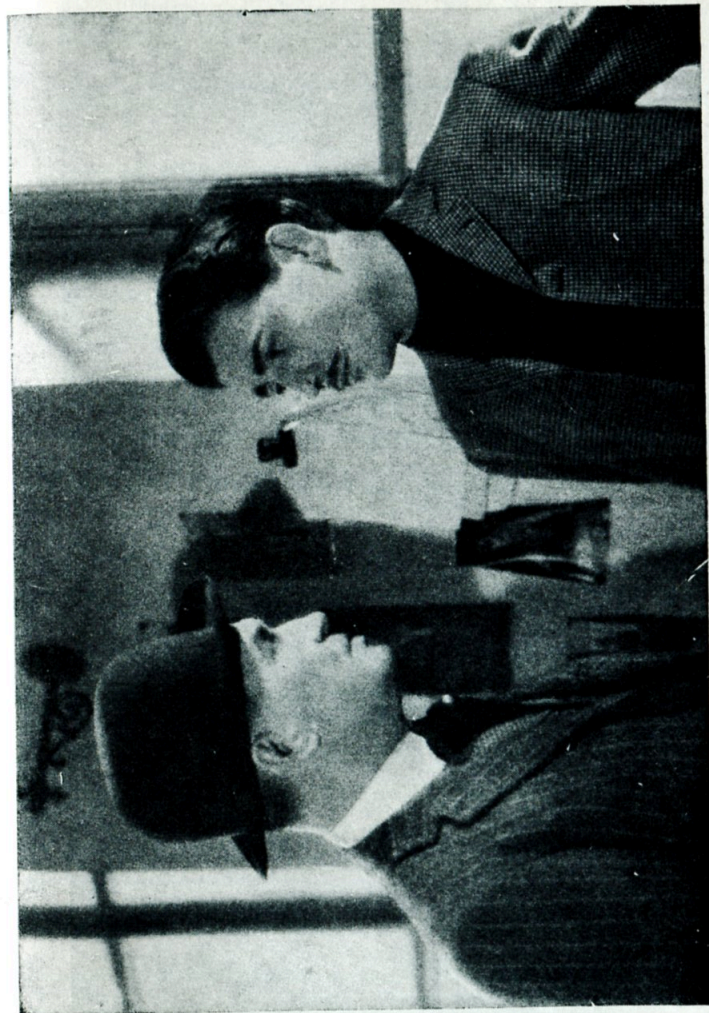
Julgai por vós próprios: o pobre vagabundo sai da prisão, onde foi parar por amor à pobre ceguinha. Graças ao sacrifício do infeliz a jovem pôde beneficiar de

«O meu objectivo foi dar aos homens a felicidade de se rirem. O riso é, por essência, um sinal de liberdade»

RENÉ CLAIR

Um dos primeiros filmes de René Clair foi *Entr'acte*, obra onde se podem notar as influências da «avant-garde» que nessa altura influenciava a arte do cinema

Em *Paris qui dort*, são perfeitamente reconhecíveis os cenários de inspiração vanguardista

René Clair (à direita, atrás da câmara) prepara um enquadramento do seu filme *Le voyage imaginaire*

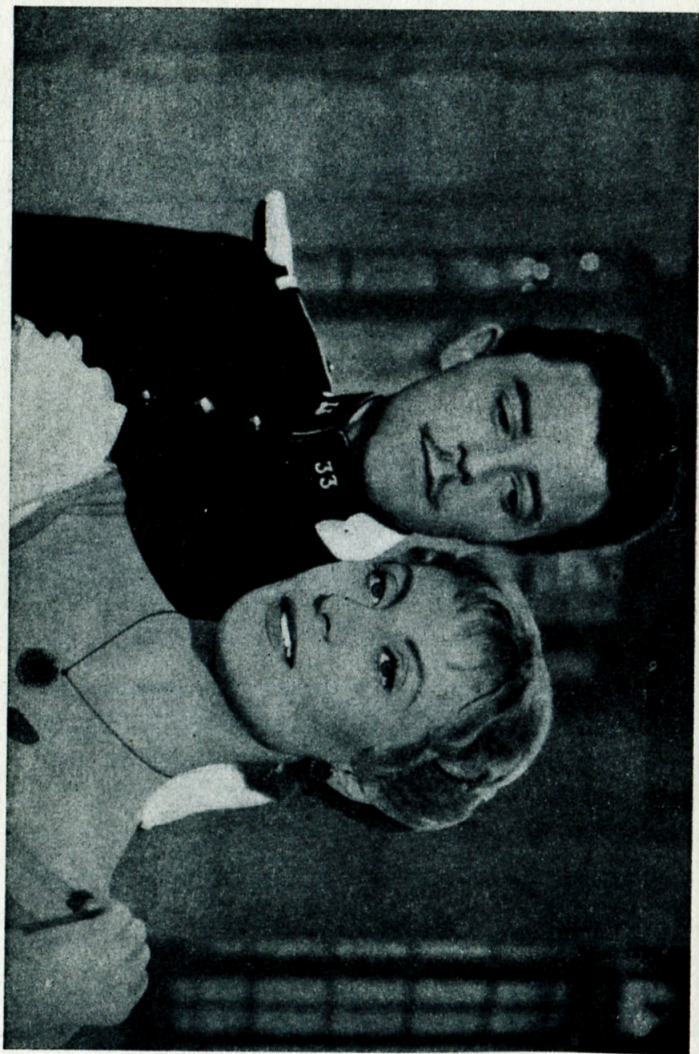
A admiração de René Clair por Charles Chaplin evidencia-se ao longo deste livro e até em alguns dos seus processos cómicos. Quem não encontrará em *Tempos Modernos* vestígios do humor de René Clair em *Viva a liberdade?*

A pintura dos ambientes populares de Paris encontrou em René Clair o seu mais fiel intérprete. Simpatia e humor são as qualidades de filmes como *O milhão*

O *ballet* sempre inspirou René Clair, como em *O milhão*

Raymond Cordy numa cena de *À nous la liberté!*

«*O silêncio é de oiro* passa-se na época heróica do cinema francês. Ao evocar a lembrança dos artífices que, entre 1900 e 1910, fizeram nascer em França a primeira indústria cinematográfica do mundo, o aluno quis prestar homenagem à sua memória»

«Em *O preço da juventude* (la beauté du diable)... a personagem de Fausto recebe a luz estranha da nossa época. Os nossos contemporâneos têm o privilégio de assistir ao espectáculo de uma humanidade que, tendo vendido a sua alma à ciência, procura evitar a condenação do mundo que os seus próprios trabalhos são capazes de gerar»

«Admitimos perfeitamente que procuramos apenas divertir o público ao contar em *O vagabundo dos sonhos* (Les belles de nuit) uma aventura imaginária que não tenta demonstrar coisa nenhuma, que não defende qualquer tese e que é, numa palavra, tão perfeitamente *inútil* como um rouxinol ou uma flor»

«Na maior parte das obras concebidas para a tela, o amor é um ingrediente que se mistura à acção por hábito e «como complemento». A fim de evitar qualquer equívoco, digamos desde já que, em *As grandes manobras*, só se fala de amor e que o seu argumento é apenas uma aventura de amor»

«Gostaria que as personagens de *Porta dos lilases* fossem um pouco como a imagem desses lugares miseráveis que uma pequena bruma, três gotas de chuva ou um raiozinho de sol podem transformar»

René Clair dirige Marie José-Nat no episódio *O casamento* do filme *La française et l'amour*

um tratamento muito dispendioso, que lhe restituiu a vista. Agora ela «reconhece» aquele que ela julgava ser jovem, belo — e rico.

Custa a pensar no que seria esta cena, se não fosse dirigida por Chaplin, e mais, se tivesse sido «dialogada» por algum dos nossos especialistas contemporâneos. Tal como é, é incomparável. Os planos de que se compõe, o ritmo, até a luz, tudo é perfeito, tudo traz a marca, tão rara e tão comovente, do génio.

SERVIDÃO E GRANDEZA

«A coisa mais importante da vida de qualquer homem é a escolha da profissão, e é o acaso que a decide».

Esta frase de Pascal, aplicada aos «homens do cinema», inspirava em 1927 estas reflexões nada indulgentes:

Será bom reflectir? Não. O Cinema, diz Cendrars, é um estupefaciente.

O viciado não reflecte. Se fala da sua paixão, é para a justificar. Não reflecte: advoga.

Quando um autor de filmes fala a espectadores um pouco esclarecidos, pede desculpa. Julga o leitor que ele não compreende sempre o significado dos elogios indulgentes que lhe fazem? Dizem-lhe coisas amáveis, mas pensam: «Não poderá fazer melhor, ele que tem a sorte de dispor desse extraordinário aparelho? Os seus colegas e ele pretendem ser autores, e não conseguem tirar dessa espantosa invenção que é o cinema mais nada a não ser essas medíocres séries de imagens, quando está tudo por descobrir!»

Têm razão. Muitos autores de filmes pensaram como eles, quando eram apenas espectadores, quando não conheciam nem os estúdios, nem as lojas onde os filmes são vendidos a metro; quando não sabiam aquilo que podem dizer antes, durante e depois da realização de um filme os «homens do cinema». Agora calam-se. Os seus projectos mais queridos parecem-lhes sonhos de um outro mundo. A seus olhos a rotina começa pouco a pouco a tomar o aspecto de uma tradição sensata. Tornam-se mais prudentes, como eles dizem. É aí que os homens de

cinema os esperam: «Pronto, já são uns grandes realizadores!» Obrigado.

Os viciados do cinema são, a falar verdade, um reduzido número da «corporação cinematográfica». Não obstante, há alguns a quem a paixão não impede de ser lúcidos. O cinema, que eles conhecem bem, aborrece-os. Mas não podem passar sem ele. São os que sofrem mais com as suas taras. São também os que mais gostam dele. Afirmam-se muitas vezes prontos a romper esses laços desprezíveis que a ele os ligam. Mas não fazem nada disso. Esperam, apesar de tudo... São uns fracos.

Os outros fazem troça, e estes são em maior número. Estão à vontade nessa profissão cinematográfica onde ingressaram um dia por acaso (não são exigidos nenhuns conhecimentos especializados), encorajados pela ignorância geral e afirmam as suas posições. Conhecem tudo, sobretudo «o público», em nome do qual falam, e legislam como um representante do povo numa Assembleia. Poderiam ter sido óptimos empregados do comércio; o destino não quis assim; são cineastas. Vendem, compram, alugam — ou criam — bobinas de filmes, e consideram a mercadoria extra quando ela é guarnecida com «dancings mundanos» e textos humorísticos. No despontar da vida, a sorte arrastou-os para essa inundação de imagens que foi o nascimento do cinema. Deixaram-se levar pela maré cheia. Agora, instalados na sua «elevada» situação, sentem-se um pouco espantados com o êxito do seu divertimento de feira e atribuem a si próprios o mérito do êxito, e falam da sua experiência.

Mas se amanhã lhes oferecerem outra profissão em que ganhem mais dinheiro deixarão sem desgosto as suas actuais ligações e irão enriquecer para outro lado. Não gostam mais do cinema do que de automóveis ou de conservas... São os fortes, os senhores do jogo...

...O cinema não tem «avant-garde». Isto foi dito milhares de vezes (não terão os indivíduos que ainda empregam este termo compreendido que todo o cinema é uma «avant-garde»?).

Não há «avant-garde». Mas há por um lado os que amam o cinema e lhe dedicam a sua vida; e por outro os que vivem dele e não se importariam de mudar de profissão, se isso lhes trouxesse maior proveito.

Estes últimos são a maioria. A maioria governa.

Considerou-se durante muito tempo o cinema como uma imitação do teatro. A maioria dos industriais do ci-

nema ficará encantada se, um dia, este, a cores, em relevo e sonoro, permitir que se repitam os êxitos teatrais de cem edições na província. Nesse dia verão realizado o seu ideal: será a morte do cinema.

Muitos «homens de cinema» vêm, de uma maneira ou doutra, do teatro e conservam um imenso respeito por ele, que muitas vezes os repeliu. A estes juntam-se os analfabetos da corporação que, na sua comovente ignorância, vêem no teatro um templo de intelectualismo, ou pelo menos um espectáculo infinitamente superior a essa lanterna mágica que eles próprios apresentam com sorrisos e desculpas.

Os homens do teatro, e os homens do cinema influenciados pelo teatro, continuam a olhar a tela com o indulgente interesse que Antoine tinha pelos «music-hall», onde por vezes ia buscar um artista: «É claro que não é arte, mas tem um certo interesse...»

Por exemplo, é impossível ver *A Aurora*, de Murnau, sem ler antes, como prefácio, a opinião de Henri Bernstein sobre a obra. Existe alguém que, antes do primeiro acto do *Segredo*, vá ler a opinião de Murnau sobre a peça de Bernstein? Esta iniciativa pareceria extraordinária e ridícula ao director do Ginásio. Parece muito natural aos directores da Fox Films, o que concretiza a ideia deles: a tela é um parente pobre do palco; os autores dramáticos são «intelectuais» que dão muita honra aos autores cinematográficos — seja Chaplin, Stroheim ou Murnau — quando se dignam falar deles.

Vão ver *O Circo*. Vão ver *A Aurora*. (Não estou a compará-los). Não sei se vão gostar destes filmes; mas terão pelo menos a vantagem de ler, durante a projecção do primeiro, as numerosas legendas franco-inglesas que cortam as imagens de Chaplin — aposto que sem que este o saiba — e antes da projecção do segundo, além da carta de Bernstein, um aviso que elucida o público que toda a cidade que se vê na tela «foi especialmente construída para a filmagem da obra».

Isto é uma garantia de que não perderá a noite.

Que mais se pode dizer? Nunca mais acabaria de enumerar as grandes e pequenas traições, feitas ao cinema pelos que vivem dele... A miséria intelectual dos homens do cinema apavora-nos, se pensarmos que são eles que dirigem os destinos de uma arte tão jovem e que tem para nós tanto valor. Não viram, não leram, nem compreenderam nada. É inútil procurar nas suas palavras ou

actos vestígios de qualquer ideia geral discutível, ou ao menos uma desculpa para a sua ignorância e para os seus erros. Só fazem aldrabices de feirantes. Vivem e pensam no dia a dia, e não há nada que receiem mais do que a evolução da sua profissão, o progresso que lhes viria tirar os lugares... Tinha pena deles se não fossem tão fortes e tão imprudentes.

A estas reflexões sobre o cinema, das quais acabámos de ler alguns fragmentos, vamos acrescentar uma nota tirada de um artigo intitulado *Milhões*, escrito na mesma época, mas que é ainda actual. Nada mudou, a não ser o valor dos milhões de que aqui se fala:

Todos os anos aparecem vários «grandes filmes». Chama-se assim aos filmes que custaram pelo menos cinco milhões (francos ou dólares, tanto faz, porque cinco milhões de francos são mais raros em França do que cinco milhões de dólares nos Estados Unidos).

O último «record» parecia pertencer a *Metrópolis*, filme alemão que custou cinco ou seis milhões de marcos-ouro. Mas os Estados Unidos não deixaram este «record» muito tempo na Europa; chamaram a nossa atenção para *Ben-Hur*, e para a conta: cento e cinquenta milhões, ao que dizem, na nossa moeda.

E a imprensa fica embasbacada; alguns bons espíritos descobrem a grandeza do cinema. Diante de uma tela cheia de ruínas de gesso e de multidões maquilhadas, os realizadores destes filmes, que às vezes são homens de talento, são logo consagrados como grandes homens. (No cinema, o valor de um autor aumenta proporcionalmente ao número de milhões que gasta). Assim todos ficam contentes. Quem é o próximo?

É graças a coisas destas que o cinema (ou pelo menos aquilo a que alguns de nós chamamos cinema) caminha para um fim dourado. Sorriram quando falei do fim do cinema. Não estava a brincar: o cinema morrerá por causa do dinheiro.

Arte e dinheiro; inteligência criadora e regras financeiras entraram em luta. Atenção: dirigir a nossa arte para realizações «sumptuosas», habituar o público a espectáculos que têm como principal qualidade a riqueza,

é irmo-nos meter na boca do lobo. É tornar o cinema cada vez mais escravizado pelo dinheiro, cujas leis já o constrangem. Um autor que só pode dar provas do seu génio ou do seu talento com milhões, está a confessar a sua fraqueza, e muitas vezes atraiçoa os interesses superiores do cinema. Quanto mais precisamos da ajuda dos financeiros, mais teremos de abandonar nas suas mãos o que nos resta da nossa independência.

Tal como actualmente, pensava-se dantes, de vez em quando, em reanimar a economia dos países cinematogràficamente fracos, se assim se pode dizer, com acordos internacionais. Este género de iniciativas nunca deu muito bons resultados.

Acordo europeu? Acordo internacional? Está bem. Mas é preciso que esse acordo diga respeito à distribuição de cada filme e não à sua realização. O sucesso dos filmes americanos, dos antigos filmes alemães, ou mais recentemente dos filmes russos, tudo prova que se deve respeitar o génio de cada raça. E se nos falam de comércio, pedimos que nos digam quais foram os êxitos obtidos por essas máquinas insípidas, convencionais e sem alma a que se chama «filmes de colaboração internacional».

Um bom automóvel pode ser composto de elementos produzidos em diversos países. Mas um bom poema, não. E não se pode separar sem riscos as duas partes que o constituem, o corpo e a alma.

De um ensaio publicado em 1927 com o título *O cinema contra o espírito*, extraímos os parágrafos seguintes que julgo serem o essencial:

Agora o cinema, grandiosa mecânica mundial, tornou-se mais forte que o espírito humano que o criou, e o espírito criador, o espírito de evolução, é arrastado nas suas engrenagens. É neste sentido que podemos dizer que o cinema, real e não ideal, aquele que suportamos e não o que desejamos, é contrário ao espírito.

...Um grande industrial ou um grande comerciante podem dirigir com êxito a sua indústria ou o seu comércio. Mas ninguém lhes pede a opinião sobre Shakespeare ou Lautréamont. O cinema é dirigido por comerciantes, a quem a riqueza permite dirigir mesmo o espírito do filme e a sua evolução. Estes comerciantes não querem dedicar-se apenas às contas. Têm, como toda a gente, gostos artísticos, e naturalmente esses gostos parecem-lhes os melhores. Impõem-nos. E assim sucede que os que podiam realmente fazer do filme uma obra de arte são obrigados a seguir as directrizes daqueles que só no comércio são verdadeiramente competentes.

...É inútil revoltarmo-nos contra as actuais condições de existência do cinema. É verdade que já pouco espírito permanece nesse produto industrial, e esse pouco desaparece com a película. O filme só reflecte as concepções do espírito à custa de muitos trabalhos, e arrasta-as na sua morte material. Não sabemos qual será a transformação — dar-se-á ela algum dia? — que nos dê a película negativa tão barata como o papel branco do escritor e a película positiva tão duradoira como o mármore do estatuário.

O cinema tem pois de renunciar à liberdade relativa de que gozam as outras artes. Tem de abandonar também a pretensão dessas artes que tendiam para formas duradoiras ou eternas. Resignemo-nos a ser apenas os artífices de obras efémeras. E se por vezes sentimos uma certa tristeza ao ver essas obras imperfeitas desaparecer em algumas estações, lembremo-nos sempre de que os nossos filmes são apenas tentativas. Compete-nos preparar os materiais que o cinema do futuro há-de empregar. As nossas obras não interessam. A única obra em que acreditamos é a evolução do cinema, que se faz graças a todos os que o amam. É uma obra em que colaboram os criadores de filmes de todo o mundo e, que, ao contrário de todas as nossas obras individuais, nunca perecerá.

Com certeza nunca conheceremos mais do que a idade ingrata do cinema. A nossa, devemos desde já tomar consciência disso, será a geração sacrificada dos artífices do cinema, os primeiros a saber entrever, mas apenas entrever, o que os nossos sucessores hão-de realizar.

«...A industrialização» deu já ao cinema americano a fórmula do filme em série, do produto fabricado: dois argumentistas, três planificadores, um realizador, um exército de directores técnicos, vários montadores e um supervisor, como eles dizem, colaboram todos numa só obra. É quanto basta para o filme perder todo o interesse e para que através de tantas e tão diversas colabo-

rações, o melhor dos temas seja privado da sua originalidade e se torne uma matéria informe.

É possível que um dia a industrialização destrua todas as esperanças que em nós fez nascer a descoberta do mundo das imagens. Bastaria uma invenção bem explorada por hábeis comerciantes e favoràvelmente acolhida pelo mau gosto do público. Não me refiro ao cinema sonoro a cores (apesar de este poder vir a tornar-se perigoso), mas por exemplo ao cinema sonoro, monstro terrível, criação anti-natural, graças à qual o cinema se transformaria num pobre teatro, o teatro dos pobres, de cujas peças — espectáculo e texto — seriam tirados centenas de exemplares... (Trememos ao saber que alguns industriais americanos, dos mais perigosos, vêem no cinema sonoro o espectáculo do futuro e estão já a trabalhar na realização dessa horrenda profecia).

Não podemos contar com a educação do público para resistir aos malefícios da industrialização. Conhecemos as frases: «É preciso esperar. O público há-de se formar. Não devemos forçá-lo. É preciso que ele se habitue às novidades, etc., etc...» Estamos fartos de fórmulas lenitivas, graças às quais se impediram durante muito tempo justíssimas revoltas. É assim que se leva os melhores espíritos a uma resignação que dizem ser passageira, mas que é mortal. Este tipo de argumentos, estupefacientes da actividade artística, deve ser considerado mais perigoso. Prefiro a oposição brutal a estas tentativas de conciliação. O grande público nunca foi capaz de seguir a evolução de uma arte com a rapidez bastante para se tornar útil seja no que for a essa evolução. No dia em que o grande público tiver aceitado e apreciado o que nos parece ser uma inovação, é provável que esta esteja já ultrapassada, pelo menos pelos espíritos que recusem ao cinema o direito de se contentar com o passado e o presente. Não nos iludamos. Falta muito para que o cinema encontre um equilíbrio ou as formas de um classicismo. Será ainda durante muito tempo o campo em que se combatem mais intensamente a inércia hostil da mediocridade e as inteligências criadoras. O grande público gosta de ter ordem nos seus prazeres, e o cinema será ainda durante muito tempo uma revolução.

E aliás é demasiado fácil deitar as culpas do actual estado do cinema para cima do público. Os verdadeiros responsáveis são os que perverteram esse público, que o habituaram a distracções estúpidas, que só pensavam

nos seus lucros imediatos e mais fáceis atirando às multidões o veneno vulgar que hoje as intoxica. Por que se não quis fazer do cinema mais que um instrumento de distracção popular, no sentido mais baixo da palavra?

...O espírito do cinema irá sempre à frente da sua organização mecânica. Alguns dos que verificaram este fenómeno concluíram que existia uma «avant-garde», e reduziram o problema a uma querela escolar e a rivalidade de ambições. Esses infelizes não percebem que todo o verdadeiro cinema é uma «avant-garde», pois só o seu progresso nos pode interessar.

Há duas espécies de realizadores cinematográficos: os que se contentam com as fórmulas já existentes e se limitam ao seu curto passado, e outros que, vendo no cinema uma evolução incessante, se esforçam pelo seu progresso. Há uns anos, alguns aperfeiçoamentos atraíram a atenção de uma parte desses pesquisadores; devemos confessar francamente que por vezes abusaram. Mas será possível censurá-los justamente por alguns excessos de pesquisa, enquanto à volta deles tantos outros pecavam por excesso de rotina? Os seus adversários não se preocuparam com este género de considerações, e chamaram uniformemente (os espíritos lentos adoram as classificações definitivas) «avant-garde» apenas ao excesso de pesquisas técnicas que todos actualmente empregam.

Mas se quisermos que o termo «avant-garde» seja utilizado no seu verdadeiro sentido e se aplique aos que precedem os outros no progresso, seremos muitos a esforçar-nos por merecer o nosso lugar nesse grupo. Existe uma verdadeira «avant-garde», e à cabeça da lista vem Charlie Chaplin, que com o seu primeiro drama renovou o cinema dramático americano.

...Actualmente já não há escolas divididas por discussões puramene técnicas. Há por um lado os realizadores que tiram de um argumento uma série de imagens mais ou menos teatrais, enquadradas por imensas legendas, e por outro, os que procuram expor uma acção por meios puramente visuais e mais expressivos do que longas frases.

Por mais que os primeiros construam cenários sumptuosos, empreguem os melhores intérpretes, nunca farão mais do que ilustrar uma história que seria mais compreensível se estivesse escrita num livro. Os outros farão nascer, de um argumento por vezes insignificante, um drama que nenhum outro meio de expressão artística

poderia tornar mais comovente. Uns, quando reconstruíram a Notre-Dame diante da objectiva, pensam ter feito chegar o cinema ao seu mais alto destino. Não fizeram muito mais do que um ilustrador gráfico de Victor Hugo. Os outros acham mais importante essa gaveta de cómoda de onde sai um colarinho engomado — e todo um drama — em *opinião pública.*

Mas não nos apressemos a tirar conclusões. A «avant-garde» não será eternamente uma procura de pormenores psicológicos, como ontem parecia ser a procura de efeitos técnicos. Estará sempre para além das definições em que os retardados gostariam de a fechar. A «avant-garde» é a curiosidade de espírito aplicada a um domínio em que há ainda muitas e apaixonantes descobertas a fazer. Se se der esse sentido a este termo, só esta «avant-garde» desacreditada me interessa...

1950 — Este ensaio não era precisamente do género humorístico, e achei melhor poupar a paciência do leitor reproduzindo aqui apenas algumas passagens. Tive a preocupação de incluir nelas uma diatribe contra o cinema sonoro, para que se possam divertir um pouco à minha custa. No momento em que eu escrevia essas linhas, o cinema sonoro começava a balbuciar, nos Estados Unidos e na Alemanha. A época do silêncio tinha acabado. Em breve se poderia dizer: «Nós que vimos nascer uma arte, provàvelmente vemo-la também morrer. E recordamos tantas esperanças maravilhosas e melancólicas com a pena que se tem daquilo que poderia ter sido».

(Maurice Bardèche e Robert Brasillach — *História do Cinema*)

A PARTE DO FOGO

A CHEGADA DE LASKY

De passagem pela Europa, em 1928, Jesse L. Lasky, presidente da Companhia americana Famous Players, confirmou pùblicamente os boatos que nos tinham chegado de Hollywood, segundo os quais os dias do cinema que conhecíamos estavam contados. Os primeiros êxitos dos filmes sonoros e falados eram tais que garantiam à nova invenção a conquista de todas as salas de cinema do mundo. Esta notícia significava, para quantos partilhavam dos sentimentos expressos na primeira parte deste livro, nada menos que o fim do cinema mudo.

Parece-nos interessante recordar as opiniões que então se defenderam no mundo cinematográfico, e que podem resumir-se assim: a maioria dos intelectuais e dos artistas receavam o perigo que ameaçava não apenas uma arte, mas também um meio de expressão universal, uma alquimia das imagens; os industriais e os comerciantes mostravam-se favoráveis a uma novidade que prometia maiores lucros. O crítico Émile Unillemoz resumiu o debate em poucas linhas:

«É o mesmo mal-entendido primordial que se perpetua. Sempre que a ciência põe à disposição dos nossos industriais da película um novo processo de dar um passo em frente, utilizam-no para dar três passos para trás. Só têm uma ambição, copiar e reconstituir por menor preço e em série as antigas fórmulas de espectáculo. Para eles, o cinema continua a ser tea-

tro fotografado. Quando tiverem a cor, ficarão contentes por poder dar a cor exacta dos vestidos e dos cenários de uma peça de teatro, e quando tiverem a fonografia ficarão encantados por acrescentarem a voz dum artista em voga. Tudo o que lhes é dado para se evadirem para o desconhecido serve-lhes para tornarem mais servil o seu instinto de cópia. Ora o cinema só pode elevar-se à dignidade de arte pela transposição. O relevo, a cor e o som poderiam teòricamente tornar esta disposição ainda mais poderosa: na prática, torná-la-ão cada vez mais difícil. Darão a empresários sem imaginação novos processos cómodos de decalcar. Estes pretensos progressos arriscam-se a condenar definitivamente a sétima arte.

«Porque os actuais senhores do cinema assemelham-se a um pintor que procurasse nos seus quadros apenas a semelhança e a ilusão de óptica, ou a músicos que só se servissem duma orquestra para reproduzir tão fielmente quanto possível o ruído de um comboio a passar, de uma porta a fechar-se ou de uma plaina resvalando sobre uma tábua de pinho. Será possível basear num ideal destes um meio de expressão artística?

Muitos amigos do cinema manifestaram uma opinião idêntica. De entre estes reconhecemos a de Pierre Scize:

> Visto que o público é atraído pela mediocridade tão irresistìvelmente como a água se precipita no mar; visto que por outro lado a indústria e o comércio cinematográficos não podem, sob pena de morte, renunciar a mitigar a sede de vulgaridade das massas, temos tudo a recear do cinema sonoro. O retrocesso que ele implica parece-nos fatal, inelutável.

Eu, por meu lado, exprimia-me mais ou menos nos mesmos termos:

> Lasky anuncia-nos a chegada do cinema sonoro. Será tudo? E devemos nós fazer cara de enterro só porque nos falam de um «progresso»?
>
> É sempre desagradável ser-se obrigado a tomar pùblicamente posição contra um progresso. Thiers foi esmagado por uma locomotiva, cujas virtualidades como fonte de progresso contestava. Por isso devemos tomar precauções. Não é a invenção do cinema sonoro que nos mete medo, mas a má utilização que dele não deixarão de fazer os nossos industriais.
>
> O cinema sonoro, ou melhor, o sonoronismo na reprodução das imagens e dos sons, poderia ser útil para o acompanhamento musical dos filmes, para as «actualidades», para o cinema educativo, etc... É mesmo possível que se crie uma arte própria do cinema sonoro, cujas leis e objectos não podemos prever, tal como nos acontecia com o cinema, cerca de 1900.
>
> Mas é preciso conhecer muito mal os nossos «homens de cinema» para que nos deixemos embalar por essa esperança.

Foi por Londres que o cinema sonoro, depois de ter conquistado as grandes cidades da América, começou a sua conquista da Europa. Alexandre Arnoux, ao tempo redactor-chefe do «Pour Vous», foi a Londres. Do artigo que lá escreveu, vale a pena citar o fragmento que abaixo transcrevemos. Exprime o espanto de um civilizado que tinha acreditado nas «promessas de uma arte maravilhosa», promessas que «uma selvagem invenção» ameaçava destruir. Assistamos com ele à exibição de um dos primeiros filmes falados:

> Antes de mais o efeito geral é bastante desconcertante. Como o altifalante colocado atrás do «écran» nunca muda de lugar, a voz, seja qual for o personagem que fala, vem sempre do mesmo sítio. Existe sem dúvida um sincronismo perfeito, mas fica sempre no espectador um confuso embaraço. Analisando este embaraço, depressa reparamos que a concordância do movimento dos lábios e das sílabas pronunciadas aumenta, no aspecto pròpriamente da realização, as exigências da verosimilhança e torna absolutamente indispensável uma localização no

espaço. Caso contrário estaríamos perante uma comédia estranha, cujos actores se limitariam a mimar as réplicas com a boca, enquanto um corifeu misterioso e ventríloquo, rigorosamente imóvel no centro do «écran», se encarregaria da parte sonora dos seus discursos mudos.

Com certeza para atenuar este defeito, e talvez também por causa das dificuldades técnicas, o realizador evitou o mais possível as mudanças de plano, a procura de ângulos de filmagem, pelo menos enquanto os personagens falam. Daí resulta uma estranha monotonia cinematográfica, uma continuidade pesada, um estatismo que nos leva directamente ao teatro, ao texto declamado no palco. Logo que o actor se liberta da obrigação da palavra, o interesse aumenta. É lícito perguntar se a voz não irá tirar à expressão mais elementos do que os que lhe dá!...

...Estou a procurar ser imparcial. Talvez não consiga. Não é possível viajar e ver sem levar a nossa maneira de ser e os nossos preconceitos. Gosto apaixonadamente do cinema. A utilização do preto e branco, o silêncio, os ritmos encadeados de imagens, a relegação da palavra. essa velha escravidão humana, para segundo plano, pareciam-me promessas de uma arte maravilhosa. E eis que uma selvagem invenção vem destruir tudo. Peço que me desculpem se sou amargo ou injusto. Ter trabalhado e esperado tanto para regressar a uma fórmula tão estafada como o teatro, voltar a submeter-se à tirania do verbo e do som, e ainda por cima agravada por um intermediário mecânico! E todavia...

Não é possível ficarmos indiferentes. Não sei se assistimos a uma morte ou a um nascimento. Passa-se qualquer coisa de decisivo no mundo do «écran» e do som. Temos de abrir os olhos e os ouvidos. Quem teria sido capaz de profetizar, há vinte anos, perante esses filmes ridículos tão cheios de convenções cénicas, o cinema de hoje, *O Circo* e *Um chapéu de palha de Itália*, *A paixão de Joana d'Arc* e *Noites tenebrosas?* Nascimento ou morte? É este o problema que hoje se põe.

Este artigo, em que ainda hoje se encontra matéria de reflexão (é lícito perguntar se a voz não tira à expressão mais elementos do que os que lhe dá), dava-nos muito poucas razões para ter esperança. Esforcei-me por descobrir algumas ao comentá-lo:

Nascimento ou morte? Se o acaso — alguns grãos de areia na máquina industrial — não vier estragar os planos dos financeiros do cinema, parece-me que deveremos contar com a morte, ou pelo menos com um *longo sono que é quase a mesma coisa*. O que é para nós o cinema? Um novo meio de expressão, uma poesia, uma dramaturgia nova. E para eles? Cinquenta mil salas no mundo, às quais é preciso fornecer o espectáculo — filmes, música, atracções ou carneiros de cinco patas — capaz de encher as bilheteiras. Só por acaso às vezes os nossos interesses e os deles coincidiram. A posição tomada pela alta finança americana, e pouco depois pela alta finança europeia, no caso do cinema sonoro, esclarece-nos definitivamente quanto a este assunto. Preocupar-se com a possibilidade de o cinema morrer antes de ter dado a centésima parte do que o espírito humano tinha o direito de esperar dele, é — creio-o bem — a última coisa que passará pela cabeça dos actuais senhores do cinema. Primeiro os lucros.

Haverá razões para desesperar? Tendo em conta a evolução provável das artes industriais, é possível que se encontrem algumas razões para ter confiança no imprevisto. O cinema sonoro, na sua forma actual e inferior, ou na forma aperfeiçoada de amanhã, não será com certeza mais do que uma das fases de uma evolução cujo fim não podemos prever. Aparecerá a televisão, e com ela surgirão de novo todos os problemas. Teremos nós a certeza de que esta última não inspirará um técnica nova, que ela não fará nascer novos meios de expressão, que agora somos capazes de imaginar? Se o cinema sonoro é uma desforra do auditivo contra o visual, não será a televisão uma desforra do visual e a base definitiva de uma arte das imagens?

Cinema, cinema a cores, cinema sonoro, cinema em relevo, televisão; eis os novos meios de expressão que a ciência nos oferece. Hão-de aparecer ainda mais. Ainda mal começou a luta entre as indústrias e o espírito de criação artística. As indústrias hão-de querer escravizá-los, com o fim único de arranjar novas fontes de lucro. O espírito tentará empregá-lo como novos modos de expressão. Nada nos permite entrever o fim dessa luta, e é possível que ela nunca chegue a acabar. Se por um lado o poder avassalador da indústria parece não ter limites imediatos, por outro, nada nos autoriza a desesperar definitivamente dos recursos e do poder de adaptação do

espírito criador, sem a ajuda do qual as artes industriais ficariam sem alma e teriam morte imediata.

Deveremos contar com a morte, ou pelo menos com um longo sono que é quase a mesma coisa. Esta frase continha uma profecia que durante alguns anos se mostrou inteiramente falsa. Nos primeiros tempos do cinema sonoro o espírito inventivo foi estimulado pela novidade da técnica. Mas os recursos desta novidade esgotaram-se ràpidamente, e o espírito inventivo foi acometido daquele «longo sono», do qual desde então só muito raramente despertou.

Em 1950, o êxito da televisão abalou irremediàvelmente o edifício do comércio cinematográfico dos Estados Unidos. E hoje, mais de vinte anos depois de terem sido escritas as linhas acima citadas, é ainda demasiado cedo para se poder avaliar a influência da televisão sobre os meios cinematográficos de expressão.

TRÊS CARTAS DE LONDRES

I

Londres, Maio de 1929 — Nenhum homem, ou companhia, ou coligação financeira, poderia hoje deter a marcha vitoriosa do cinema sonoro. Os industriais do cinema americano obedeceram, como eles dizem, à vontade do público, e o público manifestou a sua preferência pelos *talkies*.

Mas se sùbitamente o público se desinteressasse deste novo brinquedo, esses mesmos obedientes industriais já não se submeteriam aos seus desejos. O cinema sonoro tornou-se um dos maiores negócios da época. Bancos, companhias de electricidade, poderosas como impérios, ligaram o seu destino ao dele.

É tão grande o número de biliões que foram investidos neste negócio que agora todos os processos serão usados para que ele não falhe. O cinema sonoro existe, e os cépticos que pretendem que o seu reinado será curto não viverão o suficiente para ver o fim deste reinado.

Já não é altura, para aqueles que gostam da arte das imagens, de lamentar os efeitos desta invasão bárbara. O que agora é preciso é isolar o fogo.

Mas o cinema falado não é tudo, existe também o cinema sonoro. É para este que se dirigem as últimas esperanças dos partidários do cinema sem palavras. Esperam evitar com ele o perigo que representa a aparição dos *talkies*. Consideram que os ruídos e sons que acompanham a imagem animada bastarão para distrair o público e para o impedir de reclamar o diálogo, oferecendo-lhe uma ilusão de «realidade» menos perigosa para a arte das imagens do que o cinema falado.

É de recear que esta solução só em parte satisfaça o público. Se todos estão mais ou menos de acordo quanto

às qualidades da música mecânica invariável, preferível à partitura improvisada das orquestras de cinema, já não se passa o mesmo quanto aos ruídos que se misturam à acção. Muitas vezes a utilidade destes ruídos é duvidosa. Da primeira vez surpreendem e divertem, mas com o tempo tornam-se fatigantes. Depois de se terem ouvido alguns filmes sonoros e de ter passado a época das surpresas, descobre-se com uma certa admiração que o mundo dos ruídos parece ser muito mais limitado do que antes se julgava...

1950 — O tempo que passou desde que esta observação foi feita não a torna menos interessante. O cinema e a rádio não fazem mais do que repetir os efeitos sonoros descobertos nas primeiras experiências. Ao passo que os sons organizados (música ou voz humana) se prestam a um número infinito de combinações, a quantidade de sons bonitos que podem ser utilizados para fins dramáticos é mínima.

Nos começos do cinema sonoro registavam-se mais ou menos todos os sons que o microfone podia captar. Depressa se verificou que a reprodução directa da realidade dava uma impressão o menos real possível, e que os sons tinham que ser escolhidos, do mesmo modo que as imagens. (Quando se está numa rua, em que passam ruidosos automóveis, e se participa numa conversa interessante, a vista não presta mais atenção à forma desses automóveis do que o ouvido ao barulho que eles fazem).

É esta pobreza relativa do catálogo dos ruídos que dá origem à utilização da música na maioria dos filmes, de um modo tão frequente e, digamos, tão arbitrário. Também aqui os progressos realizados em vinte anos foram escassos. Seria de esperar que o cinema sonoro fizesse aparecer um género de música inteiramente novo, concebido para o microfone e o altifalante, e tão estreitamente ligado ao cinema que fosse impossível separá-lo dele. Temos porém de reconhecer que, além de alguns casos excepcionais, nada disso se passou, e que a música escrita para o cinema não se distingue pela originalidade. A partitura de *Entr'Acte*, escrita em 1924 por Erik Satie para acompanhar um filme mudo, é mais cinematográfico do que muitas partituras escritas actualmente para filmes sonoros.

...É certo que estamos ainda nas primeiras experiências, mas é surpreendente que em tão pouco tempo o cinema sonoro tenha já feito aparecer tantos lugares comuns. Basta «ouvir» cerca de vinte filmes para verificar que os efeitos do cinema sonoro parecem estar um pouco esgotados, e que já é preciso procurar coisas novas: o ensaio de «jazz», a canção sentimental, o tique-taque do relógio, o cuco, os aplausos no «dancing», o motor do automóvel e a loiça quebrada são de facto coisas muito interessantes, mas depois de as ouvir dez vezes em dez filmes diferentes não nos apetece ouvi-las mais.

Convém distinguir entre os efeitos sonoros que divertem só pela novidade (que depressa passará) e os que são úteis para a compreensão da acção e para despertar uma emoção que não teria surgido só à vista da imagem; estes últimos são mais raros, e esta raridade não deixa de nos preocupar. Nos começos do cinema o mundo das imagens parecia mais rico... (Mas se a imitação dos ruídos reais nos decepciona e parece limitada, é possível que a interpretação dos ruídos tenha melhor sorte. Os desenhos animados sonoros, em que se utilizam ruídos «reais», fornecem neste sentido uma indicação interessante.

Se não se descobrirem, e se empregarem judiciosamente novos efeitos sonoros, é de recear que os partidários do cinema ùnicamente sonoro fiquem decepcionados em pouco tempo. Nesse caso restar-nos-ia apenas o cinema falado, perspectiva que não é nada agradável.

Verifica-se em Londres que os americanos não exageraram quando nos falaram da extraordinária atracção que o cinema falado exercia sobre o público. Desde o meio-dia até às onze da noite, os espectadores revezam-se em salas sempre cheias. Há alguns meses o sotaque do «slang» americano fazia sorrir, mas agora já ninguém se admira, e talvez amanhã ele provoque alterações na pronúncia londrina.

Este mês houve três teatros que fecharam para se transformarem em salas de cinema sonoro (uma destas salas levava um filme muito mau: por muito pouco gosto que se tenha pelo teatro, é impossível deixar de ter pena do desaparecimento das brilhantes luzes da ribalta ao ver, sem orquestra e coberto de flores como um caixão, esse palco escuro, esse templo lúgubre em que personagens pálidos trocavam na noite confidências tonitroantes). Os outros teatros lutam com dificuldades e tentam atrair o público com a redução do preço dos bilhetes. Os jornais dedicam quase todos os dias grandes artigos aos filmes falados, criticam, combatem, elogiam, assinalam as novas invenções, os projectos inéditos, as sociedades que se constituem.

Para compreender o problema do cinema falado, e por que razão este é antes de mais nada um produto da indústria americana, basta recordar que, das quarenta mil salas que existem no mundo, os Estados Unidos têm vinte mil, e os outros países de língua inglesa quatro ou cinco mil. Portanto, e em princípio, há vinte e cinco mil salas que podem exibir os filmes falados americanos sem que estes sejam modificados. E estas salas são alimentadas com libras e dólares...

Na Europa, a diversidade das línguas impedirá a realização de grandes filmes, cujas despesas não possam ser cobertas. Com certeza os europeus, e os próprios americanos também, procurarão iludir a dificuldade e realizar filmes falados em várias línguas. Mas isso é um problema para o futuro, e nada parece indicar que ele venha a ser resolvido brevemente...

1950 — O problema permanece por resolver, e a Torre de Babel continua a ser símbolo do cinema falado.

Todos sabem quais são os defeitos da legendagem dos filmes estrangeiros, que obrigam o espectador a ler textos, impedindo-o de ver o que se passa na tela. Quanto aos filmes dobrados, Jean Renoir diz, com razão, que os responsáveis por eles, se tivessem vivido numa época sensata como a Idade Média, teriam sido queimados na praça pública por terem dado a um corpo uma voz que não lhe pertencia, o que é muito parecido

com um crime de feitiçaria. (É de admirar que os actores, que em geral se preocupam tanto com a sua glória e se mostram tão preocupados em salvaguardar a «dignidade do comediante», aceitem passivamente este costume degradante que é a negação da sua profissão).

O sonoro fez aparecer muitas outras bizarrias. Um produtor de Hollywood gastará uma fortuna a construir — para um filme de guerra, por exemplo — uma cidade alemã e uma aldeia francesa. E nestes cenários, em que se fez tudo para conseguir a «cor local» e a autenticidade dos mínimos pormenores, os pretensos alemães ou franceses falam todos em inglês. Este contraste entre a preocupação com o realismo por um lado, e por outro a convenção que lhe estraga o efeito, é um absurdo digno de Alphonse Allais.

A esta observação poder-se-ia replicar que foi o teatro que deu o exemplo deste absurdo, e que os espanhóis de Corneille ou os turcos de Racine falavam a língua de Madame de Sévigné. Esta resposta não tem sentido para quem reflecte bem sobre a natureza do teatro e do cinema. O teatro não pretende apresentar o espectáculo de uma acção real, mas uma figura inteiramente convencional de uma acção, que se desenrola de acordo com as regras de um jogo que o espectador aceita. Tem pouca importância que no quadro fictício dos cenários a linguagem das personagens não seja a que estes falariam na vida real.

Se no cinema se tem tanto cuidado com a confecção dos cenários, é para que não haja nenhuma diferença perceptível entre a reprodução fotográfica de uma parte de uma rua real e uma rua construída de propósito para o filme. A acção apresentada na maioria dos filmes tenta assemelhar-se ao que esta mesma acção seria se realmente se tivesse passado e tivesse sido fotografada.

A arte do espectáculo é feita de convenções, bem o sabemos. E além disso é preciso que no mesmo espectáculo as convenções não se oponham umas às outras.

...Não tem interesse em preocuparmo-nos com os maus filmes falados que não são raros, e que têm em *Give and Take* ou em *The Strange Cargo* exemplos chocantes. Nestes filmes, a imagem fica precisamente ao papel de ilustração de um disco de fonógrafo, e todo o espectáculo tende para se assemelhar o mais possível à peça de teatro de que é a reprodução «cinematográfica». Sucedem-se, entre três ou quatro cenários, intermináveis cenas dialogadas, aborrecidas para quem não sabe inglês, e insuportáveis para quem sabe. As pilhérias que neste diálogo florescem dão-nos uma ideia do que há-de vir a ser o cinema falado francês concebido pelos nossos produtores, que já evidenciaram nos filmes mudos o seu amor pelo pior teatro.

A estes — se eles não fossem incorrigíveis — gostaríamos de aconselhar a ver, antes de empreenderem uma produção falada francesa, *Broadway Melody*, inteiramente falado, e esses extraordinários desenhos animados sonoros que hoje constituem o mais incontestável dos êxitos do novo cinema.

II

Londres, Maio de 1929 — *Broadway Melody* é o filme de maior sucesso actualmente em Londres. É uma obra americana de realização recente, com todos os aperfeiçoamentos dos últimos três anos, desde a apresentação de *Cantor de Jazz*. Para quem conhece um pouco a técnica complicada do registo sonoro, este filme é uma maravilha. O realizador Harry Beaumont e os seus colaboradores (são cerca de quinze, todos citados no início do filme, e sem contar com os actores) parecem ter-se dado ao prazer de brincar com todas as dificuldades da filmagem e dos sons. Os actores movem-se, andam, correm, falam, gritam, suspiram, e o aparelho reproduz-lhes os movimentos e as vozes com uma leveza que pareceria prodigiosa se não soubéssemos que a ciência e uma organização meticulosa nos hão-de dar ainda muito me-

lhor. Nada se deixou entregue ao acaso. Os autores deste filme trabalharam com uma precisão de engenheiros, e isto é uma lição para aqueles que julgam que a produção de um filme ainda é compatível com essa desordem a que se chama inspiração.

Com *Broadway Melody*, o cinema sonoro encontrou pela primeira vez a sua forma: nem cinema, nem teatro — um género novo. A imobilidade dos planos — mal típico dos filmes falados — desapareceu. A objectiva é tão móvel e os ângulos tão variados como num filme mudo. A interpretação é excelente, e a Bessie Love falante chega a ultrapassar a Bessie Love muda de que outrora tanto gostávamos. Os efeitos sonoros são utilizados com inteligência e, se alguns parecem ainda supérfluos, há outros que merecem ser citados como exemplo.

Um deles é o ruído do fechar a porta do automóvel que parte, que se ouve enquanto no «écran» o rosto angustiado de Bessie Love espreita, ao pé de uma janela, essa partida que não se vê. Esta curta cena, que tem todo o seu efeito concentrado no rosto da actriz, e que num filme mudo teria sido fragmentada em vários planos, resultou, devido à «unidade de lugar» que o som lhe conferiu.

Outra cena mostra Bessie Love deitada, triste e pensativa; percebe-se que ela está quase a chorar: o rosto crispa-se-lhe; mas desaparece na sombra, e da tela escura sai apenas o som dum soluço.

Vê-se nestes dois exemplos que a imagem foi oportunamente substituída pelo som. É talvez nesta economia dos meios de expressão que o cinema sonoro tem possibilidades de conseguir efeitos originais. Interessa pouco ouvir o ruído dos aplausos quando se vêem as mãos que aplaudem. Quando tiver passado a época destes efeitos grosseiros e inúteis, é provável que realizadores com talento venham a aproveitar no sonoro a lição que Chaplin dá no mudo, quando sugere a chegada de um comboio com a sombra dos vagões passando por um rosto. (Mas ficará o público, e sobretudo os produtores satisfeitos com um uso tão discreto do sonoro? Não preferirão a imitação de todos os ruídos à escolha inteligente de alguns ruídos úteis?

Nos diálogos do cinema sonoro acontece que muitas vezes é mais interessante, no momento em que uma frase

é pronunciada, ver o rosto daquele que ouve que o daquele que fala. Provàvelmente os realizadores americanos já descobriram isto, pois verifica-se que os melhores deles o usam, e bastante bem. Isto é muito importante, e mostra que já acabou a primeira época do sonoro, na qual se procurava sobretudo mostrar, com uma insistência infantil, que a boca do actor se abria precisamente no momento da emissão da voz, e que em suma o mecanismo funcionava bem.

É o uso alternado da imagem de um personagem e do som produzido por ele, e não o uso simultâneo, que cria os melhores efeitos do cinema sonoro e falado. Talvez esta primeira regra, saída do caos da nova técnica, se torne uma das leis da técnica de amanhã.

Close Harmony, irmão mais novo de *Broadway Melody*, mostra, tal como este, cenas passadas nos bastidores do «music-hall». (E não serão as últimas! *Sonore oblige...*) Não há nada de especial a assinalar neste filme vulgar, a não ser uma cena de pancada num «dancing», em que a luta de dois homens não é mostrada (os lutadores estão escondidos pelos espectadores que se agrupam à volta deles), mas é sugerida por gritos e ruídos.

Tal como em *Broadway Melody*, a interpretação é muito boa: Charles Rogers fala, dança, canta e toca sucessivamente todos os instrumentos de que se compõe uma orquestra de jazz. Os outros actores são bons, e a sua maneira de representar falada é tão natural como era a sua maneira de representar nos filmes mudos. A ausência de afectação teatral nas vozes faz pensar que os actores de teatro não são melhores do que os outros para desempenhar papéis nos filmes falados. Creio que os actores de cinema mudo são preferíveis para este novo género. Mas será sobretudo no «music-hall» — a julgar pelo exemplo americano — que o cinema sonoro há-de encontrar os seus melhores intérpretes.

Estes dois filmes são inteiramente falados (100 % *all talking*, como aqui se diz). *Show Boat* é diferente. Provàvelmente este grande filme não estava destinado a ser sonoro. Mas, durante os doze meses da sua realização, o êxito do sonoro consolidou-se e *Show Boat* foi adaptado à moda. Desta transformação resulta um filme híbrido, em que as cenas mudas, nas quais os personagens se exprimem por legendas escritas, alternam com cenas cantadas e faladas. A mistura não é tão chocante como

se poderia julgar, apesar de teòricamente esta fórmula ser tão condenável como a ópera-cómica. Mas devemos-lhe duas cenas excepcionais.

A primeira passa-se no teatrinho do barco, entre um actor e uma actriz que estão em cena. Declamam com voz solene os seus papéis, mas fazem em voz baixa uma declaração de amor autêntica e combinam encontrar-se depois da representação. Tudo isto se passa diante dos espectadores comovidos e do director, que imita nos bastidores o canto do rouxinol. É fácil imaginar aquilo que um hábil realizador conseguiu fazer com a alternância da declamação afectada e do segredar sincero, dos planos de conjunto e dos grandes planos. Nem o cinema mudo nem o teatro teriam podido criar este efeito.

Mais adiante há uma cantora pobremente vestida, que canta num pequeno café-concerto. O realizador quis mostrar resumidamente a ascensão dessa mulher para o sucesso. Enquanto a canção continua, a cantora fica invisível, e somos levados por rápidas evocações a uma grande sala de concerto em que a mesma cantora, em vestido de noite, acaba os últimos compassos da canção que não tínhamos deixado de ouvir.

Habilidade da planificação, justa utilização dos novos processos, maleabilidade da técnica: são dois êxitos...

1950 — Esta técnica não evoluiu muito depois de *Broadway Melody* e dos melhores filmes da mesma época. *Melodia do Mundo*, de Walter Ruttman (1929), apesar de algumas ingenuidades pomposas, poderia ainda ser mostrado aos futuros realizadores como um exemplo de uma «justa utilização dos novos processos».

Num artigo recente, Georges Charensol, a propósito da primeira apresentação em Paris, em 1950, do filme... *E tudo o vento levou*, realizado em 1938, faz a seguinte observação: «Actualmente as reedições dos êxitos do período imediatamente anterior à guerra já não são exclusivos dos cineclubes, e muitos dos que as aplaudem não sabem que são obras já antigas».

Por aqui se pode avaliar da lentidão do progresso da técnica cinematográfica desde os primeiros anos do cinema sonoro.

...Os melhores amigos do cinema mudo, se fizerem um estudo imparcial dos filmes falados e sonoros, perderão logo as suas certezas.

Na sua melhor forma, o cinema falado não é teatro filmado: é ele mesmo. E então parece, pela variedade dos sons, pela harmonia das vozes humanas, mais rico do que o cinema mudo. Mas não será essa riqueza falsa, e o seu luxo ruinoso? Este «progresso» é mais prejudicial do que útil. É conquistado o mundo das vozes, mas perde-se o dos sonhos, sobre o qual reinava o mundo silencioso. Uma vez que observei os espectadores à saída de um filme sonoro, vi que eles pareciam sair de um «music-hall». Não estavam mergulhados nesse benéfico entorpecimento que o deambular pelo país das imagens puras provocava em nós. Falavam, riam, trauteavam a última canção ouvida. Não tinham perdido o sentido da realidade.

III

Londres, Maio de 1929 — O cinema sonoro, depois dos Estados Unidos, começou pela Inglaterra a conquista da Europa. Para o próximo Inverno será a nossa vez. Em breve as principais cidades de todo o mundo ouvirão falar as sombras da tela e é de prever que em toda a parte o público se apaixonará por esta novidade. Que acontecerá, se esta paixão durar, daquilo que até agora foi para nós o cinema?

Teòricamente, o cinema sonoro pode dar origem a obras-primas. Pensem no que aconteceria se um novo Shakespeare tocasse esse instrumento... Mas a verdade é que o cinema sonoro, salvo se houver grandes modificações na organização económica do cinema, está condenado a ser sempre um género inferior. Se for realizado com pouco dinheiro, sacrificará a imagem à palavra, contentar-se-á com os diálogos, será apenas um teatro filmado — ou uma ilustração do fonógrafo — de que em pouco tempo havemos de ver tristes espécimes.

Se for dispendioso, os produtores terão de garantir a sua divulgação para um público enorme e heterogéneo cujos gostos será preciso prever; terão de evitar todas as ousadias que possam arriscar-se a ser incompreendidas e a comprometer o êxito financeiro da empresa.

É certo que estas condições são as mesmas que as do cinema mudo. Mas vejamos uma diferença importante: com o cinema mudo, a sorte das imagens dependia de um factor acaso em que o génio e o talento podiam ainda ter oportunidades. Apesar das previsões dos produtores, apesar de todas as precauções que o dinheiro pode tomar contra o génio de um realizador, era ainda possível fazer qualquer coisa às escondidas. E é legítimo dizer-se que foi graças a isto que se conseguiu fazer a maioria das obras de valor. Quando os produtores deram a Stemberg o «caso do dia» de *Noites Tenebrosas*, a Feyder o folhetim de *Teresa Raquin*, não sabiam que desses pobres temas iam sair as pungentes tragédias que conhecemos. Teriam eles procedido do mesmo modo se o adivinhassem? Provàvelmente, «considerações de ordem comercial», uma prudência exagerada, o receio do poder e da originalidade e o desejo de agradar aos gostos do público teriam impedido estas obras de nascer — e com elas muitas outras.

Com os filmes sonoros estes «erros» tornam-se quase impossíveis. O texto será prèviamente escrito, lido, pesado, decidido de acordo com as regras estabelecidas. As melhores imagens poderão ser estragadas por um mau diálogo, pelos lugares comuns de revista e de melodrama a que será difícil escapar. O texto — concebido para as menos brilhantes inteligências — será a doença do filme falado. Há nos melhores momentos de *Show Boat* ou de *Broadway Melody* muitas belas visões que são estragadas por um texto inaceitável para aqueles a quem o mau teatro e a literatura fácil só podem inspirar desagrado!

— Lembra-te do teu pai, lembra-te do passado, lembra-te do nosso velho barco, etc... dizia com ar dramático o velho que servia de ponto em *Show Boat* a Laura La Plante que chorava.

Nessa altura, tapei os ouvidos, e passei a ver apenas dois rostos emocionados, cujas palavras não ouvia: e a cena, extremamente banal, tornou-se comovente.

Esta desforra da verborreia estafada, este regresso à velha escravidão da palavra, de que Alexandre Arnoux nos falava, é o perigo em que nos põe uma invenção que em si é admirável, mas que pode ter um efeito desastroso. Algumas boas cenas escolhidas de entre numerosos filmes, não chegam para nos iludir o receio. Ainda há pouco, a poesia, que parecia ter perdido os seus direitos como literatura, sobre as palavras esgotadas, renascia com os seus ritmos ainda incertos, a sua pureza primitiva, na grande tela branca para a qual se voltavam os homens de todo o mundo. E eis que dessa tela sai uma voz, com frases e palavras tantas vezes ouvidas... Poderá um filme falado ser poético? Há razões para recear que a precisão da expressão verbal tire ao cinema a poesia, como lhe tira a atmosfera do sonho. As palavras imaginárias que atribuímos a esses seres mudos, a esses diálogos de imagens, serão sempre mais belos do que qualquer frase real. Os heróis da tela falavam à imaginação com a cumplicidade do silêncio. E amanhã virão dizer-nos ao ouvido parvoíces que não poderemos deixar de ouvir.

Se se fizer a vontade dos industriais do cinema, para quem o supra-sumo da arte residirá sempre na mais completa imitação, o cinema perderá o encanto que lhe vinha do seu carácter irreal. A propósito de Talma e da verdade no teatro, Chateaubriand escreveu uma frase que pode aplicar-se à situação do cinema falado: «Depois de ter descido a essa verdade da forma material é indispensável reproduzi-la, porque o público, materializado, assim o exige».

Todavia não seria impossível dar a palavra à imagem sem renunciar às conquistas do cinema mudo. Imaginemos um filme em que o texto falado substituísse as legendas, ficasse como servidor da imagem e só interviesse como meio de expressão auxiliar, um texto breve, neutro e ao qual não se sacrificasse nenhuma procura de expressão visual. Bastaria um pouco de inteligência e de boa vontade para que se estabelecesse um acordo com base neste compromisso. Mas admitirão os industriais esta solução? Não se irá ceder à tentação de utilizar os artifícios do diálogo, as frases feitas, a tagarelice que nos fazia fugir do teatro e procurar um refúgio diante da tela, onde «só o silêncio é grande?»

Quanto ao cinema sonoro — e apesar dos erros inevitáveis destes primeiros tempos — podemos ter esperanças. Quanto ao cinema falado — e apesar dos seus primeiros êxitos — ainda há motivos para receios.

No meio do entusiasmo geral que acolheu o cinema falado na América, enquanto os mais medíocres artífices do cinema aclamavam o novo deus, graças ao qual as suas mediocridades serão menos patentes, duas vozes se ergueram em protesto: Charlie Chaplin e Eric von Stroheim tomaram partido contra o sonoro. O protesto destes dois homens, cujo génio e espírito de independência são reconhecidos por todos os que gostam do cinema, tem um significado simbólico, e deve fazer pensar aqueles a quem o gosto da novidade, e só ele, leva a um cego optimismo.

1950 — Gostaria muito de reconhecer que me enganei e que os meus receios eram infundados, mas lamento ter de confessar que estas cartas escritas em 1929 não deixam de ter significado em 1950.

— Gostaria você que o cinema tivesse continuado mudo? — perguntarão, para acabar com as lamentações.

Permita-me o leitor que lhe responda com as palavras que escrevi num artigo já citado: *O que nos faz medo não é a invenção do cinema sonoro, é o lamentável uso que os nossos industriais não deixarão de fazer dele;* e o que escrevi noutro artigo: *Ninguém lamenta que se tenha acrescentado o som à imagem. Ninguém pensa em condenar esta notável invenção. Deplorável é o uso arbitrário que dela se fez...*

Se nos é permitido fazer um voto retrospectivo, diremos que teria sido preferível que os progressos técnicos do cinema se tivessem feito por esta ordem: primeiro o relevo, depois a cor, e só depois o som e a palavra. Na mesma época e sobre o mesmo assunto, escrevia Armand Salacrou: «Pode imaginar-se como a terra teria sido melhor para certos homens se a electricidade e as quedas de água tivessem sido descober-

tas antes do carvão e da mina; mas a ordem das invenções é muito mais desordenada do que geralmente se pensa — e absolutamente desconcertante».

Mas a mais interessante evocação desta época transitória e perturbada, fê-la Alexandre Arnoux:

«Durante semanas recusei-me a acreditar no sonoro, apesar da frase profunda desse americano: «Se dermos a uma criança uma boneca que, embora mal, diga papá e mamã, ela já não quererá outra. Os homens são crianças. Comprometi toda a minha fortuna no sonoro».

E acrescenta esta frase, que ainda hoje comove aqueles que pensam como ele:

«E eu, que não tenho capitais, hesitava em comprometer a minha fé, o meu único bem».

LEGÍTIMA DEFESA

Morreu o Rei. Viva o Rei!

Depois de este grito ter anunciado uma mudança de reinado na Corte, não eram apenas os desinteressados que procuravam cair nas graças do novo soberano. Quando o cinema mudo desapareceu, a vinda do seu sucessor foi saudada com cânticos de alegria e ofertas de serviços que não eram inspiradas apenas pelo amor da arte ou do progresso. Verificou-se então uma corrida em tudo semelhante à febre do oiro, que fez lançar sobre o cinema todos quantos negociavam com adjectivos ou com ruídos: autores dramáticos e de revista, fabricantes de trocadilhos, autores de letras de canções, libretistas, barítonos, ventríloquos, trágicos e imitadores de vozes de animais.

Esta situação, que não deixava de consternar os amadores de cinema, deveria ter provocado uma certa inquietação entre os homens do teatro. Mas, escreve André Lang, o autor dramático inconsciente e frívolo não se sentiu então ameaçado nem na sua dignidade nem na sua bolsa. O nascimento agitado e difícil do cinema falado — os primeiros filmes foram assobiados em todas as salas, e era opinião quase unânime de que se tratava de uma experiência tão ridícula como efémera — não o preocupou por um momento sequer. Mais, até ficou satisfeito! Só viu nele uma nova fonte de lucros.

Contudo, alguns autores dramáticos tomaram uma posição diferente. Foi nesta ordem de ideias que Armand Salacrou escreveu:

«Dou-lhes alguns anos de FILME FALADO em grandes doses para que os filmes sonoros de sucesso não tenham mais do que dez legendas faladas, tão simples como comoventes. E o que tantos esforços nunca conseguirão obter no mundo, um cinema que não seja teatro cinematográfico será feito pelos filmes sonoros como reacção contra os filmes demasiado falados».

Entretanto, no Liceu do Havre, um jovem professor chamado Jean-Paul Sartre, num discurso feito durante uma distribuição de prémios, afirmava que não se devia dar grande importância ao cinema falado:

«Pirandello dizia — afirmava Sartre — que o cinema é como o pavão da fábula, que todos admiravam quando mostrava silenciosamente as suas maravilhosas penas. Como porém a raposa ciumenta o convencesse a cantar, abriu o bico, forçou a voz e lançou o grito que já conhecem. Mas o que nem Esopo nem Pirandello dizem é que depois desta experiência o pavão com certeza não se fez rogado para voltar ao seu mutismo. Creio que o cinema está a comprar o direito de se calar».

E eu próprio tinha prazer em partilhar destas generosas ilusões, ao escrever: «Se o futuro do cinema sonoro está pràticamente assegurado, o do cinema falado é ainda incerto». Ao dizer isto, exprimia mais uma esperança do que uma convicção. Tinha esperança de que o novo cinema não viesse abalar as conquistas do antigo, que à linguagem liberta da doença das legendas fossem acrescentados com prudência e gradualmente os recursos do som e da palavra, enfim, que se criasse «essa arte específica do cinema sonoro» que só podia encontrar uma forma com a condição de se ver livre do contágio das rotinas teatrais.

Foi nessa altura que se deu um incidente que André Lang resume assim:

«Desde 1930, depois da «dobragem» de *Topaze* e de *Marius*, Marcel Pagnol passou-se com armas e bagagens para o lado do cinema falado, lançando uma espécie de manifesto que provocou o riso e o espanto. Para ele, o teatro não só estava ameaçado, como estava condenado à morte! «A arte do teatro ressuscita sob uma nova forma, e vai gozar de uma prosperidade sem precedentes, escrevia ele. Abrem-se novas possibilidades para o autor dramático, e vamos poder realizar obras que nem Sófocles, nem Racine nem Molière puderam materialmente tentar» (*Le Journal*). E um ano mais tarde: «O cinema falado tende a reinventar o teatro» (*Les Cahiers du Film*).

«Na altura esquecemo-nos de separar o trigo e o joio da Canebière, e ficámos ofendidos no nosso respeito e no nosso amor pelo teatro por causa dessas declarações sacrílegas».

Nós ficámos também ofendidos, naturalmente, no nosso amor pelo cinema. Que um Marcel Pagnol tomasse uma posição tão marcada era mais perigoso para o futuro do que o facto de os estúdios serem invadidos por alguns oportunistas da desordem, cujo reinado esperávamos de curta duração.

Nem por sombras eu estava de acordo com Marcel Pagnol: as suas concepções pareciam-me «uma horrível mistura», em que o teatro e o cinema eram arrastados na mesma lama e igualmente envilecidos, e se o seu talento cómico me não tivesse inspirado uma consideração de que me arrependo, tê-lo-iam sem hesitar comparado aos cães devoradores de Athalie. Por isso aproveitei o primeiro pretexto — algumas decla-

rações burlescas feitas no banquete de uma Sociedade de Poetas, e das quais o autor de *Marius* não era responsável — para lhe responder:

> Qualquer pessoa tem o direito de se considerar poeta, e mesmo os poetas podem reunir-se numa sociedade. No entanto, confesso que a existência de uma sociedade de poetas, devidamente organizada e com estatutos feitos num notário, é qualquer coisa que não consigo compreender. (Terão estes senhores previsto nos seus estatutos quais as referências que se exigiriam a um Rimbaud, um Lautréamont, um Baudelaire ou a um Corbière, a um desses bárbaros a quem a palavra poesia deve ter ainda um sentido actual? Suspeito que nessa Assembleia se tomaram todas as precauções para que a poesia — essa dinamite — não seja servida por engano entre os pratos do banquete anual. As consequências que essa distracção do cozinheiro poderia ter são incalculáveis)...

Parêntese: Não foi por acaso que citei o nome de Corbière. Numa época em que Rimbaud e Lautréamont dominavam a poesia francesa, Corbière voltava ao esquecimento. «Irmão mais velho de Rimbaud», como diz Verlaine, Corbière é um homem que se ama ou se detesta. Ninguém pode gostar dele com moderação. Quanto a mim, aproveito todas as ocasiões para citar o nome do autor de *Amours Jaunes*, do poeta sempre maldito. (Fim do parêntese, com as minhas desculpas aos leitores a quem estes assuntos não interessam).

> ...Existe pois uma sociedade de poetas, e *Comoedia* informa-nos que no último banquete desta Sociedade se falou de cinema. Um orador dizia aos sócios: «O cinema tem de ser nosso. Aqui o têm. Tomem-no». Respondia-lhe uma voz: «Não o queremos para nada. Não é suficientemente puro para nós».
>
> Em si, este incidente não tem nada de grave, e nunca teria pensado em me referir a ele se não fossem outros e mais recentes. Há já certo tempo que alguns põem em leilão a pele do cinema antes de o terem morto. Um por um, autores dramáticos, homens de letras e membros da Sociedade dos Poetas anunciam-nos que chegou a sua altura de reinar e que, graças ao cinema sonoro, a literatura e a arte dramática vão consentir em colaborar com os comerciantes de películas e os seus cúmplices a que se dá o nome de realizadores.
>
> Foi recentemente publicado um artigo particularmente escandaloso assinado por Marcel Pagnol. Este autor, admirado ao saber que as receitas conseguidas em dois meses por um filme são maiores do que uma das suas peças num ano, sentiu-se bruscamente atraído pela tela e proclamou que daí em diante o cinema ou pertenceria aos autores dramáticos ou não existiria. Algumas declarações de José Germain, de Kistemaekers e de alguns outros sucederam-se à de Pagnol, e assim fomos informados de que o cinema não tinha nada até então, mas que havia de vir a ser qualquer coisa quando a sua orientação «superior» pertencesse aos autores de teatro, aos romancistas ou aos poetas — enfim, a todos menos aos autores de filmes.
>
> Sabemos muito bem que este termo de autor de filmes se presta a muitas discussões. Ninguém conhece os «autores de filmes»; conhecem-se, quando muito, os «encenadores», designação vinda do teatro, como aliás tudo o que foi prejudicial ao cinema. Tudo parece um jogo de palavras que escamoteia a realidade. Por mais inacreditável que pareça, a verdade é que o escritor, que se limita a fornecer ao realizador o tema de um filme, é considerado autor, mas se ele realizar um argumento seu, passa então à categoria de encenador. A pretexto de haver no cinema — tal como no teatro e na literatura — um grande número de inúteis, finge-se ignorar que há autores de filmes que são mais legìtimamente autores das suas obras do que muitos dramaturgos e romancistas o são das suas. Ora acontece que todos os filmes de que me recordo foram feitos sem a colaboração dos autores de romances e de comédias.
>
> Desde os filmes de Méliès até aos *Últimos dias de São Petersburgo* — passando pelas obras de Chaplin, de Mack Senett, de Stroheim e de tantos outros — tudo o que a nossos olhos justifica a existência do cinema é obra de homens «da profissão», de verdadeiros autores de filmes. E quando por acaso um filme sem valor é tirado

de uma obra literária ou dramática (como por exemplo a *Teresa Raquin* de Feyder) basta um pouco de lucidez e de justiça para distinguir a contribuição do verdadeiro autor do filme, que soube dominar o autor do enredo inicial e, fazendo a parte mais difícil, recriar para uma nova forma de expressão um tema que não lhe estava destinado.

Esta frase fez soltar gritos aos ignorantes. Não obstante ela limita-se a exprimir uma verdade que Monsieur de la Palisse não desdenharia, e que é desnecessário recordar a quem conheça um pouco dos clássicos. Estes, como é sabido, não se importavam nada com a paternidade do tema. No segundo prefácio de *Britannicus*, Racine escreve: «Copiei os meus personagens do maior pintor da antiguidade, ou seja de Tácito. E estava nessa altura tão imbuído na obra desse excelente historiador que quase não há um único aspecto da minha tragédia que não se tenha inspirado nele».

Se Zola é o autor do FILME intitulado *Teresa Raquin*, Tácito é, de acordo com a confissão do próprio Racine, o autor de uma tragédia em verso francês atribuída injustamente a este último, do mesmo modo que Gounod e os seus libretistas devem ceder a Goëthe a responsabilidade de uma célebre ópera.

À eterna pergunta: «Qual é o verdadeiro autor de um filme?» não é possível dar nenhuma resposta definitiva. Neste domínio só há casos particulares. Alguns produtores de filmes (sobretudo nos Estados Unidos) aproveitam a confusão reinante neste assunto para reivindicar os privilégios de autor. De acordo com esta teoria, Charlie Chaplin só seria autor das suas obras desde o dia em que passou a financiá-las. Antes dessa época as obras de Charlie Chaplin teriam como autor uma sociedade anónima ou um banco!

A um inquérito feito há muito tempo sobre este assunto tinha eu respondido nos seguintes termos:

«Se considerássemos como autor duma obra aquele que dá a ideia chave, seria preciso rever toda a história da literatura romanesca ou dramática; Racine, por exemplo, não seria o autor de nenhuma das suas obras, mas Séneca, Segrais ou até Henriqueta de Inglaterra. De facto, Racine só é autor de cada uma das suas tragédias na efabulação (planificação) e na redacção (realização).

«Se considerássemos como autor de uma obra aquele que fornece os meios de a executar, seria preciso rever toda a história da arquitectura e uma parte da história da pintura e da escultura. Assim o autor do Moisés e dos frescos da Capela Sixtina seria Júlio II e não o assalariado Miguel Ângelo».

...Graças ao aparecimento do cinema falado, parece que a aventura dos primeiros tempos do cinema mudo recomeça. Cerca de 1907, no momento em que os primeiros autores de filmes descobriram em obras muitas vezes admiráveis as riquezas insuspeitadas do cinema, alguns produtores pensaram que tudo ficaria melhor se houvesse «artistas» que se dignassem dedicar-se à lanterna mágica: a Academia e a Comédia Française entravam no estúdio. Obrigou-se o pobre cinema a engolir tantas misturas impróprias, que é um milagre ele não ter morrido.

Agora a situação é ainda mais grave. O cinema falado só existirá se for encontrada a fórmula adequada para ele, se for liberto da influência do teatro e da literatura, se se fizer dele qualquer coisa que não seja uma arte de imitação. É evidente que os dramaturgos e os escritores estão muito pouco indicados para realizar essa tarefa que exigiria deles uma difícil luta contra os hábitos criados pela sua arte. Para esta nova forma de expressão são precisos novos homens. Só por acaso iremos encontrar esses homens entre os que dedicaram a sua actividade ao teatro ou à literatura. Estes estão já deformados, perdidos para o cinema, do qual sem dúvida po-

dem tirar vantagens materiais, mas ao qual não podem trazer nenhum benefício espiritual. Encontrá-los-emos à nossa volta, entre esses jovens a quem a paixão do cinema leva a aceitar as piores tarefas dos estúdios e que, depois de um dia de trabalho esgotante, ainda arranjam tempo para escrever qualquer argumento que nunca nenhum director quererá ler. Encontrá-los-emos entre aqueles — conheço alguns — que gastam um ano de ordenado na realização de um pequeno filme, do qual têm a alegria de ser os únicos animadores. Encontrá-los-emos entre aqueles que têm a paixão do cinema, que gostam dele por ele mesmo e não apenas como uma providencial fonte de lucros. Poderíamos encontrá-los imediatamente, se os produtores não fizessem do cinema uma ilustração dos êxitos do palco ou da livraria.

O que é notável nas palavras ùltimamente trocadas a este respeito é o tom que usam os escritores e os dramaturgos quando falam de cinema. Parecem dizer-nos: «Paciência, rapazes. Vocês não conseguiram fazer nada da vossa màquinazinha. Mas cá estamos nós, os cérebros. Esperem! Vamos fazer-lhes o favor de ir para junto de vocês...» Muito obrigado. É muita honra... Mas será possível fazer ver a esses senhores — noventa por cento dos quais só conhecem filmes como *Cabíria* e *Ben-Hur* — que o cinema precisa de especialistas e não de amadores? A profissão de autor de filmes exige pelo menos uma aprendizagem técnica, que não tem nenhum equivalente na fabricação de peças em um ou três actos. É uma profissão ingrata e difícil em que o gosto pela novidade e um certo amor da aventura são indispensáveis para quem quiser suportar as decepções que os filmes causam aos autores honestos. Ninguém, além dos que a exercem com o coração, pode fazer uma ideia das lutas, dos cálculos, das astúcias e das concessões que são necessárias para chegar a realizar num filme a décima parte daquilo que se quer fazer. Tudo isso para uma obra que em poucos anos ficará desfigurada pelo tempo, se não o for logo devido a intervenções indesejáveis...

A profissão de autor de filmes exige pelo menos uma aprendizagem. Esta afirmação é verdadeira, mas precisa de ser melhor explicada. Queria eu dizer que, se qualquer desconhecido pode escrever numa aldeia

remota uma boa peça sem ter conhecimentos práticos da profissão, é difícil conceber e escrever um argumento completo de um filme se não se tiverem algumas noções de técnica do cinema.

Assinalemos de passagem que o escritor de cinema é sempre um escritor profissional. Os concursos de argumentos e as numerosas sondagens efectuadas em vários países não levaram à descoberta de nenhum argumento desconhecido. O caso de Emily Brontë, que compôs os maiores romances da literatura mundial longe das cidades e de qualquer meio literário, não tem equivalente no cinema. Este fenómeno estranho, se pensarmos na imensa publicidade que acompanha as coisas do cinema, não teve ainda uma explicação satisfatória.

...Longe de mim a ideia de desanimar os escritores e dramaturgos que quiserem aprender a profissão. Mas neste caso que a aprendam a sério, que realizem as suas próprias obras! Só então se poderão dizer autores, só então poderão — nunca se sabe — servir o cinema, e não apenas servir-se dele.

Na discussão que se seguiu ao incidente do «Banquete dos Poetas», Ricou proferiu as seguintes palavras que exprimem adequadamente o pensamento de muitos escritores: «Se os poetas, os escritores, os autores dramáticos não procurarem captar essa força prodigiosa... o cinema falado tornar-se-á uma praga».

Não era possível falar melhor, e agora estamos prevenidos. É evidente que, se Pagnol não der nenhum conselho a Charlie Chaplin, se José Germain não for em auxílio de Pudovkine, se Kistemaekers não ajudar King Vidor, esses autores de filmes, entregues apenas à sua inspiração, estarão perdidos. Só lhes restará um recurso: fazer filmes em que não haja vestígios nem de teatro nem de literatura. É esse o bem que lhes desejo.

(*Pour vous*, Julho de 1930)

O final deste artigo deu origem a uma grande polémica. Alguns autores lançaram-se em defesa de Marcel Pagnol, na esperança, talvez, de que, pondo-se ao lado do grande homem, conseguiriam apanhar algumas migalhas da sua fama. O autor de *Topaze,* que não precisava de aliados para nada, continuou imperturbável a anunciar teorias paradoxais, a que nos referiremos mais adiante.

Não havia, contudo, necessidade de defender uma causa que nessa altura poderia estar ganha. *Jean de la Lune* foi recebido como uma revelação, porque foi filmando mais ou menos como se a câmara estivesse diante do palco da Comédie des Champs-Élisées. Parecia que o cinema francês, indo mesmo mais longe do que aquilo que Marcel Pagnol previa, estava prestes não só a tornar-se teatro filmado mas também qualquer coisa que não tem nome em linguagem alguma, uma espécie de fonógrafo enfeitado com algumas ilustrações.

Mesmo actualmente, há muitos filmes que não são mais do que isso. Muitos autores que trabalham para o cinema não precisariam de modificar o estilo se trabalhassem para a rádio. O «sentido do cinema» perdeu-se de tal maneira que, quando um jovem crítico fala das vantagens que há em fechar os olhos durante a projecção de um filme, já não se sabe muito bem se está a falar a sério ou a seguir o gosto da nossa época pelo humor negro.

DO TEATRO AO CINEMA

Houve quem afirmasse que nada foi acrescentado à técnica da «arte muda» pelos sucessores de Griffith. Do mesmo modo se pode dizer que não se acrescentou nada de essencial à técnica do cinema sonoro desde 1932.

Nessa data era já possível fazer um balanço do novo cinema e examinar as condições da sua existência, que eram mais ou menos as mesmas de agora. Foi-me dada uma oportunidade para fazer este estudo pelo jornal *Le Temps,* onde em Julho de 1932 foi publicado o seguinte artigo:

«O teatro ainda não morreu. Dizia-se que o cinema o havia de destruir. Mas é possível que ele o salve. É provável que o cinema livre o teatro da pior parte do seu público e dos seus artífices. É certo que a exploração teatral, tal como hoje existe, está ameaçada. É verdade que em breve haverá numa capital, em vez de cinquenta teatros, lugar apenas para vinte ou mesmo só para dez. É certo que os homens de negócios, ao abandonarem o teatro, se voltarão para outro campo que se preste mais à especulação. (E por homens de negócios entendemos os administradores e certos autores envolvidos em combinatas). Talvez a indústria teatral desapareça, mas o verdadeiro teatro terá vida nova. E há-de tê-la se deixar de ter de satisfazer o gosto do público menos exigente e o apetite dos comerciantes mais ávidos...

1950 — Terei sido bom profeta? Ao que parece — uma vez não são vezes — esta profecia cumpriu-se mais ou menos. «A indústria teatral» não desapareceu e aquilo a que em Paris se chamava teatro de Boulevard tem ainda o seu público, mas o bom teatro fez notáveis progressos. Actualmente um Copeau já não seria obrigado a fechar o Vieux-Colombier. A profusão, em Paris e mesmo na província, de companhias a que dantes se chamaria de «avant-garde», os êxitos financeiros de peças que dantes seriam consideradas «ousadas» ou difíceis revelam uma renovação teatral.

...Os que pretendem que o cinema há-de matar o teatro parecem desconhecer o carácter destas duas artes (à falta de melhor, empregamos a palavra arte). Aproximar uma da outra é conhecer mal as duas. Tudo o que o teatro vai buscar ao cinema, e vice-versa, arrisca-se a desviar qualquer deles do seu caminho próprio. Esta confusão, que vem desde os primeiros tempos do mudo, atingiu o auge com o filme falado. O cinema, mesmo falado, deve criar meios de expressão totalmente diferentes dos que se empregam no palco. No teatro, a acção é conduzida pela palavra; o que se vê é secundário em relação ao que se ouve. No cinema, o principal meio de expressão é a imagem, e a parte verbal ou sonora nunca deve ser preponderante. Quase se poderia dizer que, um cego perante uma autêntica obra dramática e um surdo perante um verdadeiro filme, embora percam cada um deles *uma parte importante da obra apresentada,* não perdem, todavia, o essencial...

1950 — Esta frase teve a sorte de se tornar notada, ou seja, de desagradar. Aqueles a quem ela desagrada nunca deixam de a citar de maneira incompleta, omitindo a passagem que acima foi sublinhada, para poderem comentá-la com tanta boa-fé como agudeza: «Então o cinema só serve para os surdos?»

...Espero que o leitor desculpe este exemplo, bastante simples, e a repetição destas verdades fundamentais. Mas há alguns anos, toda a gente, ou quase toda, finge estar de acordo quanto a elas, e ninguém, ou quase ninguém, se decide a pô-las em prática. Em toda a parte onde se fazem filmes se ouve dizer: «Puocos diálogos, muitas imagens; o cinema deve continuar a ser cinema...» O que não impede que noventa por cento dos filmes não passem ainda hoje de teatro mais ou menos bem filmado.

Teatro filmado... Muitos protestam contra estas palavras. Raramente um autor de filmes aceita que a sua obra seja assim designada, mesmo que não tenha feito nada para que assim não seja. É de espantar este pudor. O teatro filmado existe e continuará a existir ainda durante muito tempo, mesmo que o verdadeiro cinema chegue a desenvolver-se. É um género de espectáculo que encontrou um público, salas, autores, e a que é impossível negar o direito a existir. O teatro filmado há-de substituir as «tournées» de bairro e de província, tal como as edições populares de grande tiragem ajudam as edições originais na difusão de uma obra literária. Os interesses de alguns autores dramáticos — que, repetimos, nem sempre devem ser confundidos com os do teatro — encontrarão nele satisfação, e os comerciantes de filmes também. Mas isso pouco tem que ver com aquilo a que apesar de tudo continuamos a chamar CINEMA.

Actualmente o cinema está tão ameaçado como sempre esteve. Pesa sobre ele uma tara original: o dinheiro. Foi preciso dinheiro para criar e desenvolver a indústria cinematográfica. As leis do dinheiro continuam a comandar o cinema e a asfixiá-lo. Pode afirmar-se que a sua evolução, salvo na União Soviética, foi inteiramente dirigida por capitalistas. Digam o que disserem, nem todo o teatro está nesta situação, e é isso que lhe dá vantagem. No teatro podem bastar alguns metros de tela e alguns actores para apresentar ao público uma obra de valor. No cinema é diferente: o dinheiro deu à indústria cinematográfica fortes possibilidades técnicas, permitiu-lhe uma enorme publicidade, chamou às suas milhares de salas milhões de espectadores, mas estas vantagens esmagadoras subordinam definitivamente o cinema ao poder do capital.

É fácil imaginar as consequências desta situação. O que é menos fácil é saber até que ponto o dinheiro é capaz de dominar os próprios artífices do filme: um autor, um realizador, um intérprete que teve um certo êxito é a mais das vezes tentado por sedutoras propostas. Se aceitar sem reservas é capaz de enriquecer, mas depressa se perderá para a causa do cinema. O dinheiro dá-lhes certos hábitos e torná-lo-á incapaz de reagir. Verá bem pagas todas as concessões que lhe pedem, os elogios do público serão a sua glória; trocará os escrúpulos pelas satisfações materiais. Quem poderia resistir ao poder de uma organização como a da indústria cinematográfica? Quem tenta fazê-lo, a não ser que tenha muita sorte, é forçado logo a entrar na ordem. A cada tentativa faz-lhe correr o risco de perder o pouco crédito e a liberdade que os anteriores êxitos lhe possam ter dado.

Sucesso, contratos vantajosos, glória publicitária, fracassos, ruína, súbito anonimato; são estes os brutais costumes do cinema. Quem o conhece compreende por que é que o filme, apesar da colaboração de tantos espíritos de valor, progride tão lentamente e dá tão pouca satisfação a um espectador lúcido.

O que é um «bom filme?» O dono de um cinema declarava recentemente: «Um bom filme é aquele que dá dinheiro». A condenação do cinema actual está contida nesta resposta. À excepção de alguns iluminados, todos os que vivem do cinema pensam assim. Ganhar dinheiro não é uma tarefa em que se possa ser exigente na escolha dos meios: todos são bons para quem quiser obter um sucesso comercial; mesmo que este sucesso seja alcançado com prejuízo do público.

Mas esse público, dirão, poderá exercer um direito de controlo? Aceitará ele com prazer a mercadoria que lhe apresentam? Se assim é, todos estão contentes, e é escusado discutir.

Ainda não. A acção do cinema não é a do teatro, e o Estado acentuou esta diferença ao submeter o primeiro a uma censura que em alguns países não se atreve a aplicar ao segundo. Para justificar esta medida arbitrária, o Estado invoca a grande influência do Cinema no povo. Mas, se o Cinema tem esse domínio sobre os seus milhões de espectadores, é admissível que essa força esteja na mão de alguns grupos financeiros, que têm o direito de intoxicar o espírito público, se essa operação lhe trouxer vantagens materiais? O público é uma criança sempre pronta a aceitar o que a diverte; às vezes, uma obra excelente, outras, uma parvoíce qualquer. Como poderá a grande massa desprovida de espírito crítico defender-se contra o prazer degradante que lhe dão tantos produtos fabricados em série e de acordo com as mais miseráveis receitas? Quando ouvimos dizer: «Que havemos de fazer? Damos ao público o que lhe agrada...», achamos que esta desculpa condena os que dela se servem. Não estamos a pedir um cinema moralizador ou intelectual, mas um cinema digno das responsabilidades que a sua força lhe confere. Por que não uma censura contra a estupidez, tal como existem medidas de defesa contra o comércio do absinto ou dos estupefacientes? Terá o espírito de um povo menos importância do que a saúde do corpo? Não é isso que nos dizem os discursos ministeriais, eivados de um idealismo inofensivo mas tradicional...

1950 — Seja qual for a razão de ser da censura, todos sabemos o que com ela podem fazer, sob qualquer regime, funcionários sempre prontos a mostrarem-se mais papistas que o Papa, para que se possa ser sinceramente a favor desta instituição. Não obstante, e já que a censura existe (sob diversas formas, mas em todos os países), pode afirmar-se que a censura contra a baixeza de espírito seria pelo menos tão defensável como uma censura política ou moral.

A mais nociva das censuras é o receio da censura oficial ou comercial: censura interior, que asfixia no próprio momento de concepção qualquer ideia ousada ou original, no espírito daquele que conhece tão bem as regras que elas lhe impõem sem ele dar por isso.

O problema que aqui se enuncia não diz respeito exclusivamente ao cinema. A rádio, a televisão e todas as formas de expressão que nos forem dadas pela técnica chocarão com os mesmos problemas. Serão estas forças enormes deixadas à disposição de quem tiver capitais suficientes para se apoderar delas? A liberdade que nestes

campos se concede à iniciativa privada é uma caricatura de liberdade, pois arrasta consigo a oposição da ditadura absoluta de alguns grupos industriais ou financeiros num domínio que não é apenas material. É possível que o sistema económico e político em que actualmente vivemos não permita encarar outras soluções: neste caso, é porque este sistema já não corresponde às necessidades da nossa época, e precisa de ser modificado.

Para nos limitarmos à actualidade e a considerações mais modestas, examinemos o estado actual da cinematografia universal. Se exceptuarmos a produção soviética, cuja organização e fins não são os mesmos que nos países capitalistas, pode dizer-se que todo o cinema está paralizado pela concentração dos meios de produção nas mãos de algumas grandes empresas e pela estrutura industrial que essas empresas deram a uma produção que precisava, antes de mais nada, de liberdade criadora para se renovar...

1950 — Isto já não é verdade, quanto à França, há um bom par de anos, mas é de notar que a maioria das obras que interessam para a história do cinema francês desde os começos do cinema sonoro foi realizada fora das grandes empresas de que falei, e que agora já quase não existem.

O chamado sistema de produção independente, apesar dos seus grandes inconvenientes económicos, é o que parece convir mais aos países «individualistas» como a França e a Itália, países relativamente refractários a uma organização do tipo do dos Estados Unidos e da Alemanha.

Os homens de negócios colocados à cabeça desses agrupamentos delegam os seus poderes, para a realização dos filmes, aos directores de produção. Pode dizer-se que estes últimos, em geral, só muito raramente são escolhidos atendendo à competência ou ao seu passado cinematográfico. Na maioria dos casos entram para o lugar graças a relações financeiras, familiares ou de amizade com os dirigentes da empresa. Não seria possível uma situação tão pouco vulgar noutras indústrias, nas quais o valor

dos produtos é fàcilmente controlável. O mesmo sistema, se fosse aplicado ao fabrico de automóveis ou à construção metálica, arriscava-se a ser condenado: os automóveis não andariam, as pontes cairiam. Chegamos aqui a uma das anomalias do cinema: se uma pessoa qualquer quisesse dar conselhos a um engenheiro, este invocaria tais cálculos que obrigariam o ignorante ao silêncio, ou pelo menos ao respeito. Mas toda a gente, quando se trata de cinema, pode dar ou impor a sua opinião aos melhores artistas, apreciar um argumento, o trabalho de um realizador, a interpretação de um actor. É verdade que as competências indiscutíveis não abundam no cinema, mas também os dirigentes raramente apelam para elas.

Resultado: uma produção tímida, rotineira, regras e lugares comuns, aplicáveis talvez a outras coisas, mas que aqui são prejudiciais. Nem sempre foi assim: um criador com Charlie Chaplin pôde em tempos exprimir-se e fazer que todo o cinema beneficiasse do seu sucesso. Presentemente, um novo Chaplin que tivesse o seu começo nos estúdios, não conseguiria manifestar o seu valor. Teria de se submeter às regras estabelecidas ou desaparecer: em qualquer dos casos, ser-lhe-ia impossível vir a ser um Chaplin...

1950 — Nos seus começos, Charlie Chaplin teve várias vantagens: tinha génio, que é a vantagem mais importante, e entrou para o cinema numa época em que o génio podia manifestar-se com um mínimo de barreiras. Por último, a popularidade do autor ajudou o criador a conservar uma independência quase única nos Estados Unidos.

A propósito de uma nova edição do seu *City Lights* (Luzes da cidade), filme realizado em 1931, a revista americana *Life* publicou um artigo em que dá informação da opinião geral dos espectadores («Hoje já ninguém sabe fazer filmes destes») e conclui: «De qualquer modo é este o melhor filme apresentado este ano nos Estados Unidos».

O ano em questão é o ano de 1950. Esta reflexão dá uma justa medida dos progressos realizados pela arte cinematográfica em dezanove anos.

...Em nome de princípios financeiros, e com receio de comprometer os capitais, os homens de negócios que governam o cinema recusam a enorme riqueza que lhes traria a valorização de novas forças a que poderiam recorrer. Quanto a nós, pouco nos importa que eles desperdicem o seu dinheiro, mas como ele é o único interesse que os prende ao cinema, a negligência deles é para nós uma prova de uma estranha incapacidade. Deviam ao menos lembrar-se que foi graças à introdução de novos métodos, devidos a homens novos — Mack Senett, Luce, Griffith, Chaplin e alguns outros — que o cinema americano, entre 1913 e 1917, pôde conquistar a supremacia que durante tanto tempo conservou.

Actualmente, o sistema estabelecido pelos homens de negócios e pelos seus apaniguados torna mais ou menos impossível qualquer manifestação de um novo génio ou talento. Esse sistema representa a mais perfeita organização possível de defesa contra as forças desconhecidas que poderiam reanimar o cinema em declínio.

Poderá modificar-se o regime actual? Será possível esperar que o cinema volte a encontrar a inspiração e o génio fértil que o animavam nos tempos heróicos? Não é possível. A crise universal afecta duramente as grandes empresas. Talvez dentro de algum tempo elas já não tenham crédito que chegue para conservar o monopólio de uma produção que exige capitais imensos. Neste caso, o fabrico em série, partilhado entre alguns consórcios, dará lugar ao trabalho independente de muitos agrupamentos. Já hoje existe produção cooperativa em vários países. Dentro deste método, faz-se um filme pela associação dos diversos artistas cuja colaboração é útil; nestas empresas, os «supervisores» e outros representantes do cinema industrial já não podem exercer o seu poder absoluto — o que permite que esses filmes sejam concebidos e executados com mais liberdade que os que são produzidos sob a disciplina cega das grandes companhias. É certo que nem todos serão filmes de valor; não há nenhum sistema que chegue para criar o talento. Mas os homens de talento terão assim uma oportunidade para se revelarem e para revelarem ao cinema as obras dignas dele e da sua vasta audiência.

1950 — Parece que, pelo menos quanto à França, esta espécie de profecia se realizou parcialmente cerca

de 1935: «Aos monopólios franceses, aos acordos internacionais, sucedeu-se um artesanato sem honestidade nem envergadura, com os seus cheques sem cobertura, as suas sociedades-fantasma com sede em quartos mobilados, as suas produções sem capitais nem fiadores, as suas falências, e até as suas burlas.

«O facto, porém, é que o reinado dos «margoulins» teve menos inconvenientes que o dos cadáveres vivos que tinham sido as grandes sociedades em decadência. No mercado cinematográfico voltou a haver livre concorrência, pelo menos relativa».

(Georges Sadoul: *História de uma arte: O cinema, das origens aos nossos dias).*

LEGÍTIMA DEFESA

(Continuação sem fim)

As discussões que o cinema sonoro fizera surgir em 1928 continuavam ainda a subsistir cinco anos mais tarde, pelo menos em França, que é um país em que se gosta de ideias.

Sob o título *Cinéma 1933*, foi publicado o artigo seguinte, no qual se faz, sem imparcialidade, um balanço dos anos anteriores, e no qual se tenta uma vez mais salientar a diferença entre o teatro e o cinema, para aqueles «que têm olhos mas não vêem».

— Antes da guerra... Não, quero dizer: antes do cinema sonoro...

Quantas vezes teremos já ouvido estas palavras? Quando queremos falar do cinema que existia ainda há cinco anos, a expressão «antes da guerra» ocorre-nos naturalmente. A confusão que se estabeleceu nos espíritos nessa altura faz reflectir aqueles a quem o destino do cinema interessa.

Devemos confessá-lo. A maioria dos receios que o cinema sonoro suscitou eram plenamente justificados. Desta vez, os profetas da desgraça tinham razão. Os outros, aqueles para quem conta só o «progresso», deram gritos de entusiasmo quando ouviram pela primeira vez uma imagem a falar. É preciso que estes façam agora um balanço honesto: quantas obras do cinema actual merecem figurar ao lado das que o cinema de ontem nos deu?

Trata-se, de facto, de lamentações inúteis. Mas concretizemos: ninguém lamenta que se tenha juntado o som

à imagem. Ninguém pensa em condenar esta admirável invenção em si, mas apenas o uso arbitrário que dela se fez. É certo que nem sempre o cinema mudo manteve um nível muito alto; mas poucas vezes atingiu o grau de baixeza intelectual a que se limita a maioria dos filmes sonoros.

O novo cinema tem uma vantagem: livrou-nos das insuportáveis «legendas». Mas ainda há o texto destas, na maioria dos casos pretensioso e vulgar. Já não o lemos, ouvimo-lo de uma ponta a outra do filme, berrado por um altifalante.

Às vezes o texto do filme é feito por um autor dramático, mas nem por isso fica melhor. Os bons autores e os bons actores de teatro podem ser bons autores e bons actores de cinema. Mas isto não é uma regra. Um pintor pode ser também escultor. Nem por isso os bons pintores são bons escultores. A pintura e a escultura têm fins diferentes, dispõem de uma técnica que lhes é própria. Como é que esta afirmação, em si banalíssima, pode parecer a alguns escandalosa quando se aplica às relações entre o teatro e o cinema?

Vamos às verdades fundamentais:

Um actor de teatro fala e actua diante de espectadores afastados dele de uma maneira normal. Por isso, precisa de falar alto e com uma dicção clara, de ser suficientemente expressivo nos gestos e no rosto para que um espectador, que às vezes fica a vinte ou trinta metros dele, se aperceba bem da representação.

O actor de cinema age e fala diante de uma objectiva e de um microfone, que muitas vezes estão tão perto dele como uma pessoa a quem se fazem confidências. O mínimo exagero do gesto e da palavra é captado pela máquina e ampliado quando da projecção do filme.

No teatro, o actor dispõe de várias semanas de ensaios para aprender o texto e preparar o seu papel, as cenas que terá de representar de uma ponta à outra sem poder interromper-se diante do público. Desde o primeiro ao último ensaio, ele trata de compor o personagem, procura sentir ou fingir uma emoção que terá de expressar invariàvelmente todas as noites.

No cinema, o actor dispõe de alguns minutos para dar à expressão de um sentimento uma forma definitiva. Importa mais para o seu talento a espontaneidade do que a experiência. Por outro lado, o actor quase nunca tem ocasião para representar uma cena completa. Só

pode exprimir fragmentos de emoção que, ligados mais tarde um ao outro, formarão uma sequência cujo valor só poderá ser cabalmente apreciado depois dessa operação de reunião.

Como se vê, se os dotes do actor de teatro podem servir quando este vai para o cinema, a técnica da sua primeira profissão só serve para lhe dificultar a tarefa. Há entre as leis das duas artes uma antinomia que raramente se pode conciliar. É possível que actores excepcionais consigam cultivar as duas; o que não quer dizer que aquele que for bom numa possa adaptar o seu talento às condições da outra.

O mesmo se passa com os autores. Se, por capricho do destino, o cinema tivesse sido inventado antes de serem concebidas as primeiras formas de expressão teatral, com certeza os autores cinematográficos não teriam pensado em resumir em cenas dialogadas as frases mais importantes dos filmes. A existência dessas cenas, contrárias à natureza do cinema, deve-se à intrusão dos hábitos teatrais num meio de expressão que merece ter uma vida independente. O romance, que tem a sorte de obedecer às suas próprias leis, só usa moderadamente o diálogo, e alterna o uso deste com diversas formas de narração. É difícil de admitir que um romance seja apenas uma série de diálogos; é concebível que um filme seja apenas isso, e que a imagem só tenha nele o papel que num livro se reserva às ilustrações?

É a diferença de técnicas que impede os autores teatrais de se tornarem autores de verdadeiros filmes. Quando durante anos um espírito se habituou a condensar uma acção em cenas dialogadas, destinadas a ser representadas num palco imóvel, há-de ter dificuldades em submeter a sua inspiração a uma regra diametralmente oposta àquela a que está habituado. Só excepcionalmente, portanto, um autor conseguirá pôr os seus dotes ao serviço de duas técnicas diferentes — a do teatro e a do cinema — e dominar ambas inteiramente. De resto a experiência ensinou-nos a não contar muito com isso.

Se de facto não se deve atribuir apenas à influência do teatro o triste estado do cinema em 1933, essa influência não deixa de ter sido lamentável. Desde o início o cinema foi agitado por movimentos semelhantes às convulsões políticas que se dão nos países jovens. O sonoro foi para ele como uma nova revolução num Estado que

estivesse permanentemente em crise. Era de esperar que o cinema encontrasse, no meio desta anarquia, uma organização que conviesse ao seu carácter e se formasse a si mesmo. Mas veio o teatro, e procedeu como um vizinho que está sempre pronto a pôr em ordem a casa dos outros. Apoiado na sua experiência, impôs as suas velhas leis e costumes ao jovem rival, levando para a decadência sob o jugo de regras que lhe são estranhas.

Hoje só podemos falar de cinema muito raramente, e devido a alguns filmes excepcionais que nos fazem recuperar a esperança, fazendo recordar a época em que encarávamos o cinema como um novo mundo. Quem não conheceu essa época — *Os mistérios de Nova Iorque*, as primeiras obras de Chaplin... — não compreenderá nunca o que um filme pode ser.

O cinema de que gostávamos está hoje tão longe de nós como o tempo de antes da guerra. Dentro de alguns, anos, os jovens já não compreenderão o que a palavra «cinema» significou para toda uma geração. É possível que esta venha a ter outro sentido. Mas qual? A incerteza em que estamos quanto ao futuro do cinema é a única consolação que nos resta, ao pensar no estado em que actualmente se encontra.

1950 — *Se, por capricho do destino, o cinema tivesse sido inventado antes de serem concebidas as primeiras formas de expressão teatral...* Permito-me pedir ao leitor interessado por estes problemas (aqui expostos de um modo muito teórico, de que peço desculpa), que reflicta sôbre a hipótese que aqui formulei.

Para explicar, sem cair na abstracção, aquilo que pode ser o drama pròpriamente cinematográfico, o mais simples é recorrer à comparação entre o teatro clássico e o romance.

No *Cid* ou em *Andrómaco*, a maioria das cenas são usadas para comentar acções passadas ou futuras; as outras contêm apenas, se me permitem a expressão, «comprimidos de acção» apresentados em forma de diálogo. O teatro, portanto, reagrupa os elementos separados de uma acção para deles fazer uma síntese.

É a este ajustamento dos factos à medida da expressão verbal, exclusivamente, que se deve a dificuldade da arte dramática, assim como o predomínio da convenção.

No romance, que tanto pode descrever um gesto como exprimir um pensamento secreto, é fácil analisar uma acção, tal como a nossa memória o faz. O mesmo acontece no cinema. Ao evocarmos um episódio da nossa vida, os factos dominantes não são recordados só sob a forma de conversas. Em *Manon Lescaut*, em *O Vermelho e o negro*, em *Illusions perdues*, os momentos mais carregados de acção não são precisamente aqueles em que se fala. Se nós fôssemos Julien Sorel fechado na prisão de Besançon, de que facto nos recordaríamos mais intensamente? De uma frase de *Madame* de Renal, ou do momento em que hesitávamos em tomar-lhe a mão, ao soarem as primeiras badaladas da meia-noite? De um contacto verbal com *Mademoiselle* de la Môle, ou da madeixa de cabelos loiros que ela deixava cair da janela para o seu amante sempre insatisfeito?

Repetimos: se o teatro não tiveses existido e não constituísse um modelo fácil de copiar, é pouco provável que o cinema utilizasse essas longas cenas dialogadas e enfáticas que se vêem na maioria dos filmes de ontem e de hoje. (Sobre este assunto, ver mais adiante *Cinema, teatro e romance).*

Sobre o mesmo assunto, vamos encontrar novas considerações no artigo que se segue. A Marcel Pagnol, que lançou em 1934 um novo manifesto, julguei necessário voltar a responder:

«Quero crer que havemos de ter bons filmes. Mas excepcionalmente. Porque o cinema não é próprio da nossa raça. Nem todas as raças gostam de todas as artes, não é verdade? E a França, que gosta da poesia, do romance, da dança, da pintura, não sente a música, não gosta de música, não conhece a música.

«Afirmo-vos — e veremos se o futuro o fará também — que a França tem tão pouco o sentido do cinema como o da música».

Estas linhas datam de 1918. O homem que as escreveu morreu há dez anos, em Março de 1924. Se hoje fosse vivo, Louis Delluc poderia orgulhar-se da sua lucidez. Um juízo que não envelhece em dezasseis anos está muito próximo de ter um valor definitivo.

1950 — Seria injusto não reconhecer hoje que sob este aspecto Louis Delluc não tinha inteiramente razão. Os bons filmes franceses produzidos desde os primeinos tempos do cinema sonoro até agora são de facto excepções (qual o país em que os bons filmes não são excepções?), mas em número suficiente para se não poder duvidar da existência de uma escola francesa.

...No país dos irmãos Lumière, acaba de se fazer uma descoberta que teve bastante repercussão, e cuja definição damos aqui em poucas palavras: até agora o cinema não era mais do que teatro imperfeito; de ora em diante será simplesmente teatro, ou, mais exactamente, o cinema limitar-se-á a ser um meio de difusão das peças de teatro.

Em muitos países esta ideia não seria nova. Note-se que os piores filmes são precisamente abrangidos por esta definição. Em França, é possível abrir sobre este assunto um debate quase sério. Não há dúvida que Louis Delluc tinha razão.

Há certos espíritos que ficam alarmados com a novidade, e para os quais uma concepção original só é compreensível se for paramentada com os trapos do passado. Há muitos autores dramáticos que não podem admitir que o cinema exista. Só lhe reconhecem direito a existir se se parecer com o teatro, se obedecer às velhas rotinas do palco.

É inútil dizer-lhes que foram a imobilidade e a estreiteza do palco que impuseram ao espectáculo teatral a sua forma e características próprias, que o cinema, livre dessas limitações, não segue as regras que este con-

dicionalismo determinou. É inútil dizer-lhes que, de todos os aspectos da vida que o cinema pode traduzir graças à sua maravilhosa mobilidade, há uns mais interessantes do que alguns personagens entretidos a conversar. Não compreendem. Sofrem de uma tal deformação profissional que aos seus olhos a vida não passa de uma série de diálogos. O choque das imagens mais expressivas, dos sons mais inéditos, nada vale para eles ao lado de uma troca de sólidas tiradas, semeadas de «mots d'auteur».

Contudo basta um bocado de bom-senso para compreender que o cinema, tal como a radiodifusão, ou a televisão de amanhã, são meios de expressão cuja técnica particular exige que sejam utilizados para determinados fins específicos.

1950 — Passaram-se dezenas de anos, mas ainda não empregamos a televisão «para fins específicos». O período das tentativas está longe de ter acabado para a televisão, que seria preferível considerarmos, à espera de melhor, mais como um meio de difusão do que como um meio de expressão. (Ver mais adiante *Cinema e Televisão*).

Mas os autores dramáticos, como que tomados de vertigem perante as infinitas possibilidades da tela, agarram-se desesperadamente às suas caducas fórmulas teatrais, incapazes de conceber uma novidade que não seja uma imitação daquilo que já conhecem, não são menos ridículos que os organizadores das primeiras corridas pedrestes, que não podiam imaginar que estas fossem diferentes de uma imitação das corridas de cavalos. Por isso os concorrentes, vestidos de «Jockey», deviam correr de botas altas e com um pingalim na mão.

Marcel Pagnol, antes autor dramático e agora produtor de peças de teatro filmadas, arvorou-se em propagandista dos seus produtos, que elogia com um palavriado por vezes interessante, e muitas vezes cómico; publicou há pouco tempo uma Cinematurgia de Paris, que é a última anedota que nos chegou de Marselha.

Infelizmente, porém, nem toda a gente nasceu nas «Bouches-du-Rhône», e são poucos os que pensaram, ao ler os manifestos de Pagnol, que o bom humor desculpa

tudo. Isto não é de espantar, tanto mais que o autor da brincadeira acabou por acreditar na sua própria descoberta, tal como um seu compatriota que, depois de se ter divertido à custa da ingenuidade dos amigos, acabou por duvidar se a sardinha gigante criada pela sua imaginação não teria realmente obstruído a entrada de Vieux-Port.

Aquilo que mais impressiona nos escritos de Pagnol e da maioria dos seus confrades que se meteram neste debate é a sua auto-suficiência e a sua espantosa ignorância de cinema. Parece que não conhecem nada do passado, dos processos actuais ou mesmo da sua essência. Pagnol diz-nos textualmente:

O cinema mudo era a arte de reproduzir, de fixar e de divulgar a pantomina.

O cinema falado é a arte de reproduzir, de fixar e de divulgar o teatro.

Para apreciar o valor da primeira afirmação, basta rever qualquer filme mudo de categoria razoável realizado depois de 1920. A não ser em alguns raros fragmentos de Chaplin, não há uma única cena que empregue as técnicas da pantomina.

Ao formular a segunda afirmação, Pagnol coloca-se na situação de um velho pintor que, descobrindo a existência de um aparelho fotográfico, declara que a fotografia não tem em si qualquer interesse, e que só serve para reproduzir os quadros pintados por ele ou pelos colegas. Se este pintor dissesse que a fotografia pode servir também para reproduzir obras de arte, estaríamos de acordo. Mas se pretende que a objectiva é incapaz de reflectir directamente as imagens do mundo, vemo-nos obrigados a lamentar a sua pouca competência ou a rir-nos da sua fantasia paradoxal.

Um dos colaboradores de Marcel Pagnol — que julgo não estar de acordo com o seu director — escreve:

O que é o cinema-cinema? É uma mística.

O autor desta frase quis com certeza dizer que não sabe o que o cinema significa. Fora de brincadeiras, esta confissão tem a sua importância. Esclarece o debate e redu-lo às suas proporções devidas. Louis Delluc tinha razão.

Marcel Pagnol parece estar tão imbuído do teatro, tão incapaz de imaginar um espectáculo que não se adapte à forma teatral, que não pode admitir que alguém

seja autor se não se sentir atraído pelo palco. Escreve ele:

«Se alguém quiser ser autor, pode consegui-lo fàcilmente... Eles (os autores cinematográficos), conseguirão fàcilmente seis francos para comprar uma caneta e tinta, e isso basta para escrever *Berenice* ou *O Misantropo*, ou mesmo uma peça vulgar... Por que não o fazem? Devemos dizê-lo, e mesmo aos que são os nossos melhores amigos: enquanto não o tiverem feito considerá-los-emos incapazes de o fazerem.»

Este raciocínio um tanto simplista faz mais uma vez pensar num velho pintor, de que atrás falámos, que negasse a possibilidade de tirar boas fotografias sem que antes se aprendesse a misturar as cores.

E além disso não creio ser uma insolência notar a Pagnol que ele, seja qual for o seu talento, não escreveu ainda *Berenice* nem *O Misantropo*. Quanto às peças vulgares... Vejo-me aqui obrigado a confessar pùblicamente a minha imensa vaidade. Tenho a fraqueza de pensar que sou autor de alguns filmes. E a minha cegueira é tal que me importo menos com o facto de ser autor de alguns desses filmes, do que me importaria se visse o meu nome a assinar a maioria das peças que todos os anos se levam nos vossos palcos. Não quero com isto dizer que tenha os meus filmes em grande conta, mas que considero a maioria dessas peças francamente medíocres. Mas com certeza não tenho o sentido do teatro.

Estou absolutamente de acordo com Pagnol quando ele defende os direitos do autor. Tenho para isso boas razões, e vou até mais longe do que ele. Desejo, para acabar com muitas das actuais discussões, que o autor e realizador sejam um só, resumindo, que os autores prescindam dos «encenadores» e sejam eles a exercer essa profissão que, no dizer deles, é tão fácil. Eu próprio tenho essa dupla profissão, e acho que o método não será mau para os outros.

E posto que Pagnol escreveu: «Abrem-se novos horizontes para o autor dramático, e vamos poder realizar obras «que Sófocles, Racine e Molière não tiveram meios para sequer tentar», não posso encorajá-lo a executar imediatamente esse belo projecto, pois as suas primeiras realizações cinematográficas ficam bastante aquém.

Penso que, para Pagnol, já passou a oportunidade para manifestos e teorias. O melhor é que faça um filme, um autêntico filme. Disse ele que, não conhecendo nenhum mestre do cinema, só lhe restava sê-lo ele próprio. Pois que cumpra a sua palavra. Quando tiver «reinventado o teatro», como disse; quando tiver realmente trabalhado para o cinema, então poderá falar de cinema quanto quiser, e dessa vez ouvi-lo-emos sem sorrir.

Entretanto, que ele me permita dar-lhe um conselho: vá de vez em quando ver filmes. Se souber escolher, nem sempre perderá a noite. Aprenda essa profissão que é nova para ele, e onde as suas qualidades poderão dar magníficos resultados se se não contentar com soluções já feitas.

Quanto a mim, que há mais de dez anos me esforço por aprender, estou longe de conhecer todas as dificuldades; a sua contínua evolução permite-me apenas, em cada época, avaliar melhor os meus defeitos. Em cada filme que faço tenho a sensação de principiar. É amigàvelmente que desejo a Pagnol que experimente esse sentimento perante esse desconhecido que o cinema é ainda para nós.

1950 — A amizade era aqui menos que uma fórmula delicada. Só à distância eu conseguia discutir sèriamente com Marcel Pagnol, isto é, por escrito. Pessoalmente, é impossível resistir ao encanto desse extraordinário personagem que, depois de obter os maiores sucessos teatrais do nosso tempo, se lançou no cinema como o entusiasmo juvenil que dedica a tudo aquilo que empreende, se fez produtor de filmes, construiu um estúdio, montou um laboratório e abriu várias salas de espectáculo — ao mesmo tempo que tentava revolucionar a indústria com a invenção de um novo motor, e era, nos momentos de ócio, fazendeiro, pedreiro, cônsul de Portugal e membro da Academia francesa.

Esse personagem do século XIX balzaquiano, que apareceu por engano no nosso tempo e nele se move com a desenvoltura que o seu talento e o seu gosto pela vida lhe dão, merece uma biografia que poderia ser tão interessante para os nossos descendentes como as memórias de Alexandre Dumas o são para nós.

Marcel Pagnol foi sem dúvida um dos primeiros a esquecer que, segundo a sua própria expressão, o cinema falado é a arte de reproduzir, de fixar e de divulgar o teatro, ou se não o esqueceu inteiramente, deu provas de uma feliz distracção quando fez filmes como *Angèle* ou *La femme du boulanger*. Apesar da nossa polémica não ter um fim previsível, ele conseguiu ter de antemão a última palavra ao publicar em 1945 um artigo que relatava as principais fases dessa polémica e terminava assim:

«Sem o confessar, convencemo-nos um ao outro.

«Ele começou a fazer filmes falados. Eu procurei, devido a ele, realizar imagens. Se a nossa polémica continuar, e julgo que durará tanto como a nossa amizade, que é, indestrutível, acabarei por realizar filmes mudos enquanto ele se vai dedicar aos programas de rádio.»

Com efeito, a grande questão do «falado» não acabou. Nenhum dos dois partidos extremistas que se defrontavam alcançou a vitória. O cinema não se tornou num simples meio de difusão do teatro, mas a fórmula que prevaleceu não foi também a do cinema integral.

Um Rafael ou um Rimbaud podem com o seu génio revolucionar a pintura ou a poesia. Mas a evolução das artes do espectáculo não depende apenas do criador. É necessária a colaboração do público. Quando nos fins do século XVI, o teatro inglês atingiu o seu magnífico apogeu, pode dizer-se sem paradoxo que o público isabelino era tão genial quanto o pode ser uma multidão. Se isso não tivesse acontecido, os Shakespeare, Marlowe ou Ben Johnson seriam desencorajados pelo fracasso e desistiriam de escrever.

Foi o contacto do público que deu ao cinema a sua forma actual, tal como as vagas dão forma a um seixo.

O público não é criador, mas como escolhe entre as criações do espectáculo, impõe a sua vontade. Aos directores teatrais e aos produtores de filmes que desesperam por não poder adivinhar o que o público quer, pode responder-se para os consolar que o público também o não sabe antes. O público sabe o que quer depois de ver e, por selecção, acaba por impor os seus gostos, que parecem estacionar até ao momento em que, entre diversas fórmulas que lhe propõem, escolhe uma nova, que nada faria pensar que ia ser a preferida.

Há algum tempo assisti nos Estados Unidos à projecção de um novo filme, cuja primeira cena, que durava dois ou três minutos, era inteiramente silenciosa. Os pormenores divertidos dessa cena fizeram rir, depois sorrir, mas logo que a acção deixou de ser cómica foi como se espalhasse pela assistência um sentimento de mal-estar e de tensão. Apesar de a música que vinha da tela continuar a ouvir-se, dir-se-ia que a aparelhagem de som se tinha avariado e que os espectadores esperavam com uma espécie de angústia que a consertassem. E quando um dos actores pronunciou a primeira frase do diálogo ouviu-se na sala como que um suspiro de alívio e de alegria.

O público dessa sala era, como na maioria das salas americanas, composto principalmente por crianças e adolescentes, ou seja, de espectadores que só conheciam o cinema falado. Eram incapazes, ao contrário dos antigos espectadores dos filmes mudos, de seguir o fio de uma história na série das imagem que se seguiam na tela, e, obedecendo ao hábito e à lei do menor esforço, esperavam que as palavras viessem definir o sentido da cena que lhes era mostrada, o qual, aliás, era evidente.

Foi com certeza o mesmo fenómeno de hábito que obrigou recentemente os desenhos animados, até agora

o último refúgio da expressão visual, a fazer falar os seus personagens irreais. Os efeitos desse fenómeno hão-de fazer-se sentir até à altura em que o público contrair outros hábitos — e de uma maneira que não pode prever-se — depois de uma nova evolução formal ou técnica do cinema.

Vale mais encarar com preocupação do que com amargura esta obrigação em que se vêem os criadores de colaborar tão estreitamente com o público.

Chatterton, se a sua vocação o tivesse arrastado para os estúdios teria adquirido bastante ironia filosófica para não ser tentado a morrer, como dizem os ingleses, pelas suas próprias mãos.

...Apesar de se não lamentar o interesse existente pelas coisas do cinema, não podemos deixar de comparar a condição do escritor à do autor de filmes [1].

Que sorte a do primeiro por só precisar, para fazer a sua obra, de uma caneta e de um maço de papel! O outro não passa de uma peça da máquina cinematográfica. Quantas complicações implica a realização de qualquer das suas ideias! Através de quantas dificuldades morais e materiais tem ele de passar para conseguir dar um carácter original ou pessoal ao resultado do seu trabalho!

As pessoas difíceis de contentar ou de um certo gosto admiram-se por vezes da mediocridade das obras cinematográficas. Para quem sabe como está organizada a produção de filmes, o que é difícil de explicar é como acontece às vezes aparecerem obras de valor; estes acidentes são com certeza devidos a qualquer distracção dos produtores, e é provável que uma organização mais eficaz consiga reduzir a nada o número desses fenómenos imprevisíveis.

— Que faria o senhor se pudesse produzir um filme com inteira liberdade? — perguntam os jornalistas a um realizador de filmes.

---

[1] Extracto de um prefácio da edição inglesa de *Adams* (Chatto and Windus, Londres, 1936).

Este último fica embaraçado. Dantes ter-lhe-ia sido fácil responder a esta pergunta, quando não estava ainda submetido à servidão do ofício, mas agora é o mesmo que perguntar a um peixe que faria se tivesse pernas e pudesse passear pela cidade.

Aos jovens que pensam que um filme pode ser para um artista uma maneira de se exprimir — como o livro para o escritor —, era uma obra de caridade tirar-lhes essa ilusão perigosa. A experiência há-de ensinar-lhes que a razão de ser do cinema é fazer sentar um certo número de pessoas de ambos os sexos num certo número de poltronas numeradas.

Para falar verdade temos de dizer que as citadas pessoas, antes de se sentarem nas suas poltronas, têm de pagar na bilheteira do cinema uma certa quantia em dinheiro. Esta operação tem uma importância que não convém desprezar. É ela que serve para aquilatar o valor dos filmes, e dirige a ética e a estética do cinema.

É por isso que é lógico admitir-se que, se os filmes interpretados apenas por rãs amestradas atraíssem às salas um número de espectadores maior do que o actual, os produtores se dedicariam a ensinar rãs e disputariam a peso de oiro os mais dotados desses batráquios. Estas condições limitam um pouco, como é bem de ver, a liberdade dos autores.

Como o cinema vai buscar elementos do teatro, à literatura e às artes plásticas, tende-se para o classificar entre as artes. A verdade é que o cinema é um meio de expressão que pode às vezes servir para fins artísticos, (como a rádio, a televisão e os outros meios de expressão ainda desconhecidos que a ciência há-de criar), mas forçosamente será uma decepção para aqueles que virem nele apenas uma arte e derem a esta palavra o sentido que se lhe dava no século passado.

Não há nenhum autor, realizador ou actor, que não esteja submetido ao veredito das receitas, que exprime a opinião do grande público. É lícito perguntar como se teria podido desenvolver o génio de Shakespeare, de Wagner ou de Cézanne se o destino de cada uma das suas obras tivesse dependido do juízo sem apelo que alguns milhões dos seus contemporâneos sobre elas tivessem formulado no próprio momento em que foram criadas.

PROPÓSITOS CONTEMPORÂNEOS

HOLLYWOOD DE ONTEM E DE HOJE

Numa estrada cheia de sol, um cavalo puxava uma carroça. Na carroça empilhavam-se cadeiras e mesas. No cimo desta pilha de móveis, um jovem com uma boina basca na cabeça tremia (1).

Não era de medo que tremia. Nem de frio. Mas nem a alma mais intrépida nem o sangue mais quente podem impedir de tremer um corpo em equilíbrio instável em cima de alguns móveis submetidos ao sacudir de um veículo.

A tremer, pois, apesar do sol que aquecia a sua boina basca, apesar do ar satisfeito que se lhe via no rosto, o jovem fez a sua entrada nos estúdios de Carras (Califórnia). À sua passagem, lisongeiros murmúrios partiram de uma multidão composta por um electricista, um mecânico e eu próprio.

Foi assim o meu primeiro encontro com Robert Florey, o rapaz da boina. Isto passava-se há um bom par de anos no Sudeste da França. Devo dizer-lhes que a Califórnia em questão é um arrabalde de Nice.

Florey acabava então de se iniciar na carreira de assistente de realização, e ambos dedicámos alguns

---

(1) Estas páginas, escritas em 1944, formam o prefácio do livro de Robert Florey, *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui* (Edições Prisma, 1948).

meses da nossa juventude radiosa à confecção de um cine-romance em doze episódios. Nesse dia, ele tinha-se apropriado do mobiliário de uma sala de jogo de que precisávamos, e chegava com a sua presa, coberto de poeira e de glória. Por qualquer razão que esqueci, o facto de ter encontrado esse mobiliário era uma proeza de que todo o estúdio falava.

— Aquele há-de ir longe, dizia-se acerca do jovem assistente de realização.

Florey foi longe de facto. No ano seguinte, estava numa Califórnia situada nas margens não já do Mediterrâneo, mas do Pacífico.

Com uma audácia de pesquisador de oiro, Florey desembarcou numa Hollywood selvagem e pueril, que é, julgo eu, aquela a que o seu coração ficou ligado. Era a Hollywood dos realizadores calçados com botas de «cow-boy», das beldades vestidas com peles de serpente, das ingénuas que usavam uma auréola nos cabelos loiros.

A evocação que Florey nos dá dessa estranha terra faz surgir do passado figuras que parecem sair, ainda jovens e sem rugas, da noite dos tempos. Surpreende--nos a sonhar quando ele ergue para nós o véu que nos separa do domínio das sombras esquecidas. De todos esses nomes, que foram célebres durante alguns dias, a memória dos homens não conserva vestígios mais fortes do que os que a tela conserva dos fantasmas luminosos que nela pareciam viver. O ofício de exibidor de sombras condena a uma velhice prematura tudo aquilo em que toca.

O que se tem escrito sobre Hollywood já daria uma enorme biblioteca. E entre os habitantes dessas gaiolas mais ou menos douradas que os estúdios destinam aos escritores, poucos foram os que não tentaram pintar a verdadeira fisionomia dessa Meca do Cinema. Nada mais difícil. É entre a Hollywood de sonho, cuja imagem, devidamente retocada, é reproduzida por inúmeras revistas, e a Hollywood monstruosa que é objecto de tantas histórias satíricas e farsas para uso dos teatros da Broadway, que se situa a verdade, tão impalpável e fugidia como o feixe de luz que sai de uma máquina de projectar.

Tudo o que se diz de Hollywood — e mesmo as piores extravagâncias — ou é verdade ou podia muito bem sê-lo. Mas quem se fiar apenas em historietas não conhecerá Hollywood melhor do que alguém que conhece a Provença, se se contentar com os diálogos de Marius e de Olive. O produtor ignorante e tirânico, a vedeta egocêntrica e caprichosa são personagens que nos aparecem com diversos nomes, mas cujo carácter é o mesmo desde a época em que Robert Florey chegou pela primeira vez a Los Angeles, depois de sete dias de comboio. O que se modificou foram as regras do jogo cinematográfico, verdade fundamental que o público conhece pior do que a lenda que a esconde a seus olhos.

À época da descoberta das terras desconhecidas sucedeu-se a da organização industrial. Os pioneiros de botas altas foram substituídos por financeiros de óculos. Hollywood, que era dantes uma espécie de Feira da Ladra da imagem, cheia de imprevisto, de ridículo e de encanto, tornou-se semelhante a um grande armazém bem encerado, onde desde o princípio ao fim do ano se vendem mercadorias fabricadas em série.

Actualmente, a máquina cinematográfica está muito bem montada. Mesmo bem demais. Era bom — por mais paradoxal que pareça — que ela se avariasse um bocadinho, para funcionar melhor. Não levem muito a sério este pensamento, que provém de um espírito malévolo. Estamos numa época em que é pouco prudente gracejar acerca das máquinas.

Robert Florey, depois de ter dirigido filmes americanos durante um quarto de século, está apto a desiludir os jovens europeus que sonham com Hollywood como o sítio mágico em que poderiam realizar uma obra pessoal, aqueles que continuam a considerar o cinema uma arte, no mesmo pé da poesia ou da música, os ingénuos que julgam que foi por acaso que nestes últimos vinte anos não apareceu nem um novo Griffith nem um novo Chaplin.

Entre os quatrocentos ou quinhentos filmes produzidos todos os anos na Califórnia, poucos são os que trazem a marca de um estilo definido, que parecem ser obra de um artista ou de um artífice original. É só devido a uma espécie de superstição que se continua a indicar o nome do realizador e dos argumentistas dos filmes americanos. Salvo raras excepções, as assinaturas destes não têm mais significado do que as das notas de banco, em que se pode substituir o nome de um funcionário por outro, sem que esta operação venha alterar o valor da nota. Assim, apesar das letras majestosas e das fanfarras que acompanham a apresentação do filme, os nomes que nele se lêem são apenas, na maior parte dos casos, os dos empregados de uma administração dirigida por uma sociedade toda poderosa e anónima.

Esta situação, que pode parecer estranha aos europeus que têm ainda gosto pelas obras individuais, não impede que por vezes apareçam bons filmes americanos. E se alguém perguntasse a Florey o significado deste fenómeno, julgo que ele responderia que em França as cooperativas vinícolas conseguem às vezes produzir vinhos bastante agradáveis. Conhecendo-o como eu o conheço, não duvido de que ele gostaria de se ter dedicado mais a tratar da sua própria vinha, mas ele é demasiado modesto e está por demais habituado aos regulamentos da cooperativa californiana

para se indignar com a sua severidade. Quanto muito, faz um bocado de troça dela, e tenho a certeza de que o leitor, esclarecido por ele, toma parte nos seus motejos.

Ao aportar um dia à Califórnia, levado pelos acasos de uma época fértil em surpresas de gosto duvidoso, Florey, logo que cheguei, insistiu em me fazer conhecer o local, à sua maneira — que não é igual à de toda a gente. Não me levou aos grandes estúdios modernos, imensos e organizados como as fábricas de Detroit. Não me deu a conhecer os poderosos do momento, as estrelas em voga, as piscinas privadas ou os «dancings», em que os clientes são distribuídos de acordo com o montante do cheque que recebem todas as semanas. Tão sentimental ao volante do seu carro como Olympio o vale de Bièrre, Florey levou-me por caminhos sem nome a uns terrenos vagos, onde tudo o que resta da Hollywood de outrora são alguns barracões, e de que a Hollywood de hoje não se quer recordar, parecendo uma rica cortesã que gosta de falar da sua adolescência terna e miserável.

A paixão do meu amigo por essas velhas tábuas, por essas ruas fictícias que já não precisam da arte do decorador para aparentarem a pátina do tempo, poderá parecer ridícula; mas eu, tal como ele, não sorri perante esses cenários carcomidos, que outrora imitavam o passado e agora parecem ser a sua caricatura.

Esse mundo de ilusões, de que nos resta só o esqueleto, confunde-se nas nossas recordações com o mundo real em que julgamos viver, e do qual temos apenas algumas imagens, projectadas na nossa memória como numa tela.

Ao que parece, os jovens de hoje já não atribuem ao cinema esse valor mágico que tinha durante os anos que se seguiram à primeira guerra mundial. Para

os que lhe conheceram os tempos heróicos, é como se ele tivesse perdido o prestígio que o espírito de aventura e o prazer da descoberta lhe conferiram. Mas talvez seja melhor fugirmos às comparações entre dois estados de uma coisa que o tempo modificou tanto como a nós mesmos. Nessa altura o cinema era mais jovem, mas é inútil esconder que então também nós tínhamos menos idade.

Com certeza o cinema actual há-de parecer mais tarde tão insólito como na nossa época são os banhistas de Mack Senett. Terão esses filmes envelhecidos o mesmo encanto? Acho que sim, mas nisto sou um juiz. Cada qual tem o seu passado. Cada geração possui um certo número de anos, para os quais mais tarde se volta para neles reencontrar a imagem da sua juventude.

Quanto a mim, que tanto gostei do cinema de entre 1919 e 1925, as melhores páginas deste livro são as que Florey dedica a essa época. Fico-lhe grato por ter fixado no papel essa imagem da época da juventude dos «movies», da época em que o cinema do Novo Mundo descobria todos os dias novos aspectos de um mundo novo.

HOLLYWOOD E A GUERRA

Se os franceses que gostam de filmes americanos quiserem ver tudo o que Hollywood produziu entre 1940 e 1944, terão de passar durante dois anos nas salas de cinema todas as noites, incluindo as dos domingos e feriados. Por outro lado, os que quiserem trabalhar mais depressa poderão obter o mesmo resultado em seis meses, com a condição de gastarem oito horas por dia.

Desde a época em que a França deixou de importar filmes americanos, Hollywood fez mais de mil filmes importantes, ou seja, com mais de uma hora. O governo dos Estados Unidos, ao classificar a produção de filmes como uma das indústrias fundamentais, evitou que Hollywood sofresse com a guerra e ermitiu que, apesar de algumas restrições, os filmes fossem feitos com um luxo de técnica superior ao de qualquer outro país.

Não parece que em todos esses filmes, que o público francês não viu e que são, muitos deles, bastante interessantes, se possa descortinar qualquer indício de uma revolução na arte ou na técnica das imagens animadas. É isto, pelo menos, o que pensam os críticos americanos sérios, ou seja, os que não classificam inevitàvelmente como uma obra-prima qualquer produção que tenha custado mais de dois milhões de dólares: Walt Disney foi o único produtor americano que continuou a procurar novos meios de expressão, se-

guindo a tradição dos pioneiros do cinema, que há um quarto de século fizeram de Hollywood a capital do mundo das imagens. Exceptuando algumas das obras de Disney, os amadores de cinema americano em França encontrarão nos filmes recentes a maioria das fórmulas que lhes agradavam em 1939. Mas nada nos leva a crer que estes últimos anos tenham para a história do cinema a mesma importância que a época dos primeiros filmes sonoros ou os tempos heróicos de D. W. Griffith e de Charlie Chaplin.

Apesar da guerra não ter renovado o estilo de Hollywood, não devemos pensar que durante esse tempo Hollywood se fechou na sua torre de celulóide. Cinquenta ou sessenta por cento dos filmes recentemente produzidos são «war pictures», ou seja, filmes em que os acontecimentos da guerra formam o enredo, ou pelo menos o fundo. Sabendo que Hollywood não passa afinal de uma surpresa de espectáculos que tem como lei suprema o montante das receitas, compreende-se que os produtores americanos tenham tido dificuldade em conciliar o seu desejo de divertir o público que paga com o de descrever as realidades pouco agradáveis da nossa época. Isso provocou alguns mal-entendidos. Os franceses que ainda se lembram das manchas de «cor local», que por vezes eram acrescentadas à pintura da vida francesa em certos filmes de Hollywood, compreenderão que os combatentes do Exército americano nem sempre gostam das cenas de combate que pretendem descrever a guerra actual e que são filmadas nos estúdios da Califórnia. Num artigo que provocou cá bastante polémica, o escritor Elliot Paul, exprimiu quanto a este problema a seguinte opinião:

«Para que um espectador americano saiba o que se passa sob a ocupação nazi ou japonesa, para que ele veja os efeitos de uma invasão, sinta o que os outros povos sentem quando o sacrifício dos seus filhos, da sua casa ou do seu campo é o preço de uma vitória, é preciso chamar novos produtores de filmes, que saibam escolher temas que tenham alguma coisa a ver com a realidade».

É pouco provável que esse novos produtores sejam chamados enquanto durar a prosperidade criada por uma época em que os bilhetes de cinema são dos raros objectos que não estão racionados, prosperidade que garante o sucesso financeiro mesmo das piores produções, e que faria um dia dizer a um autor desiludido: «Hoje em dia, para perder dinheiro com um filme, seria preciso fazer uma autêntica obra-prima».

Não é para admirar que Hollywood não tenha ainda produzido uma obra que seja para a última guerra o que *A Grande Parada* ou *A Oeste Nada de Novo* foram para a primeira.

Provàvelmente as grandes evocações dos acontecimentos contemporâneos não aparecerão antes de 1955, quando esses acontecimentos tiverem sido decantados pela memória e quando for permitido acreditar nas ficções dos filmes romanescos que agora não resistem à comparação com os documentos que as máquinas de filmar registaram nos próprios lugares em que se fez a guerra. Esses documentos, dos quais o público apenas vê alguns extractos ínfimos nas «actualidades» da semana, formarão mais tarde uma colecção única, que dará testemunho da contribuição mais importante de Hollywood para o esforço de guerra. De facto, todos estes «documentos» e «reportagens fotográficas», todos esses filmes feitos para propaganda, para a educação ou para a História, quer provenham dos Serviços Cinematográficos da Administração, quer dos do Exército, devem-se na maioria aos técnicos de Hollywood ou aos discípulos que estes formaram.

O Governo dos Estados Unidos, no começo da guerra, teve uma ideia muito simples, tão simples que parece extraordinária: confiou a organização dos seus diversos serviços cinematográficos àqueles que tinham precisamente a profissão de fazer filmes e, ainda mais extraordinário, escolheu-os atendendo apenas ao seu valor profissional. E assim o cinema de guerra americano foi animado por alguns dos melhores especialistas do cinema de Hollywood. No «Office of War Information», encontra-se o escritor Robert Riskin; no Exército, o realizador Frank Capra promovido a coronel; na Aviação, os tenentes-coronéis William Wyler e George Stevens; na Marinha, o Commander John Ford, para citar apenas alguns daqueles cujos nomes apareceram mais vezes no palmarés do cinema americano, e que agora, dispondo de meios materiais e da autoridade necessária, dirigem a execução do imenso fresco filmado onde mais tarde o mundo em paz poderá encontrar as imagens perturbadoras do mundo em guerra.

Sabemos que já há muito o Governo americano compreendeu a importância da indústria cinematográfica. Em tempo de paz, ajudou à expansão dos filmes de Hollywood no mundo; em tempo de guerra pediu a Hollywood a ajuda dos seus profissionais e dos seus incomparáveis meios técnicos. Agora que Hollywood sugere que os problemas do cinema internacional sejam discutidos durante as conferências da paz é possível que o Governo não despreze esta sugestão, que dantes teria parecido estranhíssima. De agora em diante, em todos os grandes países, o cinema, tal como a rádio, já não é apenas objecto de uma indústria ou de um comércio, é também um problema de Governo.

Se eu soubesse que a última frase deste artigo (publicado em Dezembro de 1944) ia provocar os diversos comentários que inspirou, ter-me-ia explicado com mais clareza.

À fórmula americana «primeiro os lucros», cujos malefícios são já sabidos, não tinha eu a intenção de opor em algumas palavras a fórmula «primeiro a política».

O Estado não tem direito de considerar os filmes como mercadorias submetidas apenas às regras do comércio. Por outro lado, uma indústria cinematográfica nacional não pode resolver os problemas de que a sua própria existência depende sem um certo auxílio do Estado *(V. capítulo seguinte)*.

Mas isto não quer dizer que seja de desejar que o Estado dirija a inspiração e tome o controle da produção das obras cinematográficas. Os funcionários não têm mais qualidades criadoras que os banqueiros, e o conformismo é, em arte, o mais estéril dos estados de espírito e no fim de contas o mais «reaccionário».

Há hoje infelizmente em diversos países intelectuais com um carácter tal que, se tivessem vivido no tempo de Luís XIV, só aprovariam *Tartufo* por causa do discurso em que o eclesiástico proclama a grandeza do príncipe e as virtudes do regime.

PARA UMA CARTA DO CINEMA INTERNACIONAL

Os problemas levantados pela organização do cinema são de ordem nacional e internacional. Uns referem-se à produção de filmes num país; outros às trocas de filmes entre diversos países.

A situação do cinema internacional pode resumir-se assim: o número de filmes que se pode produzir no mundo é ilimitado, ao passo que o número de salas de cinema a que estes filmes se destina é pràticamente limitado. Se todos os filmes produzidos pelos diversos estúdios do mundo fossem projectados em todas as salas de um país como a França, a produção cinematográfica francesa seria esmagada. É por isso que cada país deve fazer uma escolha — quer queiram quer não — entre os filmes estrangeiros que lhe oferecem. Até agora essa escolha foi feita de modo mais ou menos arbitrário, submetida a acordos comerciais provisórios, a coligações entre grupos industriais, ou na maior parte dos casos às leis da oferta e da procura, leis de bronze da economia passada e às quais os «trusts» modernos souberam dar a maleabilidade do latão. Parece contudo que essa escolha — muito importante, por se tratar da troca de influências entre diversas civilizações — devia ser determinada por regras diferentes das de um espírito de negócio ultrapassado. É por isso que parece ter chegado a altura de elaborar uma carta internacional do cinema.

E já. Ainda antes de ter acabado a guerra na Europa já se ouvia falar da luta pela conquista dos mercados cinematográficos. Alguns produtores de filmes só pensam em invadir os mercados que lhes parecem mais vulneráveis, sem se preocuparem mais com a produção nacional desses países do que os hitlerianos se importavam com a independência da Checoslováquia ou da Grécia. É claro que os países ameaça-

dos falam de medidas defensivas, às quais aliás serão opostas contra-medidas. A acreditar nuns e noutros, a paz há-de trazer, entre outras vantagens, a de pôr as diversas indústrias cinematográficas em permanente conflito. Infelizmente, como resultado desse conflito pode muito bem acontecer que, mais dia menos dia, cada país se feche nas suas próprias fronteiras e passe a ter apenas os filmes da sua produção nacional, de acordo com os melhores princípios do fascismo. É a isso que querem chegar?

Não é fácil definir aqui como seria uma carta do cinema internacional. Mas admitindo que cada país tem o dever de garantir a existência da sua própria produção cinematográfica, e que por outro lado a troca de filmes entre nações tem um valor espiritual mais importante que o seu valor comercial, não será de todo impossível encontrar uma solução para os problemas que nos interessam.

A estas palavras, agitam-se os inúmeros sobreviventes de uma época em que, sob a bandeira da liberdade económica, se tinha organizado um sistema de imperialismo industrial e financeiro que, esperamos, fará sorrir os nossos netos. Que eles nos compreendam bem: neste caso não se trata de regressar às medidas estreitamente proteccionistas tomadas para defender interesses particulares. Trata-se, pelo contrário, de garantir uma base sã para as trocas de filmes entre países e de proteger o carácter internacional do cinema.

É de desejar que a França tome a iniciativa de uma conferência mundial em que sejam discutidos esses problemas. Pensamos que esse papel compete à França, em primeiro lugar porque Paris é o ponto de encontro natural dos centros produtores anglo-saxões e dos da Europa continental e da U. R. S. S. Depois, porque o cinema francês, empobrecido pela guerra e pelas suas consequências, não pode ser suspeito de nenhuma ambição de conquista ilegítima.

Todavia, para que a França possa desempenhar esse papel com a necessária autoridade, é necessário antes de mais que ela ponha em ordem a sua própria casa, isto é, que tenha um programa de produção nacional, ideias novas fornecidas pelos seus quadros profissionais e sobretudo serviços estaduais que levem a sério o cinema. Se não se cura o cinema francês das maleitas de antes da guerra, será inútil procurar salvá-lo com medidas artificiais de protecção. Vai-se reorganizar a sério o cinema francês, ou vai-se deixar reaparecer pouco a pouco os métodos e os homens que o mantinham num estado de permanente semifalência? É preciso agir já.

Evidentemente, a sugestão apresentada neste artigo (escrito em 1945), foi acolhida com a delicadeza sorridente que se tem para com os caçadores de quimeras. Nada havia contudo de mais sensato nem, para me exprimir em termos actuais, de mais «realista».

Com efeito, a maioria dos regulamentos que se aplicam à exportação ou à importação de filmes só são válidos enquanto uma obra cinematográfica é representada por algumas bobinas de película, cuja passagem a alfândega pode materialmente controlar.

Se amanhã os progressos da televisão permitirem difundir filmes de um país para o outro, que valor terão estes regulamentos? A rádio, enfrentando problemas menos graves, teve de se submeter a uma convenção internacional, pelo menos no que toca à distribuição dos comprimentos de onda.

TELEVISÃO E CINEMA

Seria pouco prudente falar do futuro longínquo da televisão, que será determinado tanto pelos progressos técnicos como pelas condições económicas e sociais, mas talvez não seja ocioso falar do seu futuro imediato, isto é, daquilo que mais tarde será considerado como os seus primeiros passos.

É de recear que a televisão tenha as mesmas doenças infantis que o cinema sonoro e falado teve. Lembremo-nos da época do *Cantor de Jazz* e do entusiasmo de certos bons espíritos, sempre prontos a deixarem-se apanhar pela armadilha da novidade. Nessa altura parecia que tudo o que o cinema tinha realizado, durante trinta anos cheios de extraordinárias invenções e descobertas, ia ser deitado fora só porque saía um som de um altifalante no momento em que a boca de Al Jolson se abria. Já se sabe a continuação da história, e basta rever *Intolerância*, *O peregrino* ou *Les rapaces* para ver que o que é essencial no cinema apareceu antes de 1927, e que, para quem atender mais ao fundo do que à forma, os progressos realizados desde essa época são secundários.

Como se sabe, a televisão pode apresentar tanto cenas registadas directamente (no próprio momento em que as vemos) como imagens filmadas antes. A televisão «directa» é superior ao cinema quando se trata de apresentar acontecimentos que têm um carácter de actualidade, e o êxito alcançado nos Estados Unidos pela transmissão de manifestações desportivas prova que, no que se refere a documentos «em bruto», a televisão já ganhou a partida.

Mas no caso de um espectáculo «composto», isto é, uma obra dramática escrita por um autor e interpretada por actores, há que fazer algumas reservas ao emprego da televisão. Neste caso já não interessa a noção de actualidade. Se a televisão apresentar o Hamlet, por exemplo, tanto me faz que

a cena do coveiro seja interpretada a vinte quilómetros de distância (televisão directa) ou que o tenha sido vinte dias antes (filme televisado).

Seja como for, o que eu vejo nunca é mais que uma sombra projectada numa tela, o que eu oiço não passa de um som reproduzido por um altifalante, e o todo é apenas uma ficção não datada. Se me disserem que há uma grande diferença entre a mesma imagem transmitida directamente ou filmada primeiro e televisionada depois, responderei que isso é apenas uma imperfeição de ordem técnica que com certeza será mais tarde corrigida. O exemplo da rádio mostra que é muito difícil distinguir entre uma emissão «directa» e uma emissão «retransmitida», e os técnicos da televisão, que estão prontos a construir um sistema com base nessa diferença entre os dois tipos de registo, parecem estar a seguir uma ilusão tão infantil como perigosa.

O perigo vem desse mesmo desejo de deitar tudo fora, que chegou a comprometer a própria existência da arte cinematográfica nos começos do sonoro. Mas não haveria esse perigo se a televisão «directa» tivesse chegado ao mesmo grau de eficiência técnica e tivesse as mesmas possibilidades que o cinema pròpriamente dito. Tal não acontece, e é possível que nunca venha a acontecer. Afirmar o contrário é ignorar a importância fundamental da «montagem» cinematográfica. Um filme dramático de extensão normal tem várias centenas de «planos» diferentes, e é ao reuni-los que se dá à obra um movimento e um estilo. Ora as condições técnicas da televisão «directa», que não permitem esse uso de filmagens de planos, tendem a levar o espectáculo para uma convenção semiteatral de onde mais tarde será difícil sair. Desejamos que a televisão não siga pelo mau caminho, e que os seus técnicos não esqueçam as lições do cinema.

Em 1950, a televisão constitui um extraordinário meio de difusão, mas nada nos permite ainda ver nela meios de expressão que ainda não conheçamos.

Espero que não digam que assumo aqui a mesma atitude que os que não viam no cinema mais que um meio de difusão do teatro. Um espectáculo composto por actores vivos movendo-se num palco imóvel não está submetido às mesmas leis que um espectáculo feito de sombras animadas, em que a mobilidade e a

multiplicidade dos cenários são ilimitadas. Se de facto há entre o teatro e o cinema diferenças fundamentais, não parece haver as mesmas entre o cinema e a televisão. Naquilo que a tela da televisão nos apresenta não se vê, até agora, nada que não pudesse ser apresentado numa tela de cinema.

Pedimos aos que insistem em acreditar nas virtudes da televisão «directa» que façam um pequeno esforço de imaginação. Suponhamos que a televisão existe e o cinema não (coisa que, na desordem a que estão submetidas as invenções, podia muito bem ter acontecido). Eis o que uma bela manhã se leria no jornal:

«A televisão vai ser revolucionada por um novo invento. De ora em diante vai ser possível introduzir no espectáculo televisionado inúmeros cenários e uma infinita variedade de planos. De um momento para o outro a acção poderá passar de uma sala para a rua, do mar para a montanha, da Europa para a América. Além disso será possível fazer nas cenas televisionadas todas as correcções que se quiser, depois de registadas: aumentar ou encurtar esta ou aquela, modificar-lhes a ordem de sucessão, dar-lhes uma forma definitiva. Em resumo, e não é este o aspecto menos importante, o espectáculo televisionado poderá ser reproduzido quantas vezes se quiser, como uma simples fotografia.

«Esta invenção consiste num rolo de película a que se chama «filme», que roda num aparelho de registo a que os inventores, dois homens chamados Auguste e Louis Lumière, deram o nome de Cinematógrafo. Dentro de poucos anos todos os espectáculos de televisão serão cinematografados antes de serem difundidos através do ar.

«A invenção do cinematógrafo é o mais importante dos progressos que se fizeram desde as primeiras experiências de televisão».

Dito isto, não deixa de ser verdade que é com um enorme ponto de interrogação que o primeiro volume de uma imaginária «História das artes cinematográficas» termina em 1950. Será precisamente no meio do século XX que, para o historiador, começará a idade da televisão.

CINEMA, TEATRO E ROMANCE

Se fosse preciso ilustrar com um novo exemplo a diferença entre o espectáculo teatral e o espectáculo cinematográfico, bastaria lembrar que, desde sempre, as peças de teatro foram impressas, ao passo que as obras concebidas para a tela quase nunca são oferecidas ao leitor (1).

A razão de ser desta anomalia reside sem dúvida no facto de a forma como a obra cinematográfica é escrita não se prestar à leitura. O cinema, apesar de falado, é um meio de expressão que visa mais o olhar do que o ouvido. Ora, se a imaginação de um leitor pode ser impressionada por diálogos a que atribui o som da voz humana, ela recusa-se a aceitar a descrição dos movimentos, das expressões fisionómicas, dos cenários e de todos os pormenores visuais da acção, que muitas vezes são os elementos mais dramáticos.

Ao ler uma peça de teatro, sabe-se em poucas linhas onde e quando se situa a história. Por exemplo: «Uma vivenda na costa normanda. É Verão. Ao fundo, uma varanda sobre o mar, etc...» Depois disto, o leitor, sem mais se preocupar com o ambiente ou com a estação, passa a interessar-se apenas pelos personagens pois já sabe que hão-de surgir à hora e no sítio descritos, para falarem dos seus pequenos ou grandes problemas.

Mas entre as linhas do texto de uma obra escrita para um filme há mil armadilhas que esperam o leitor pouco prevenido. A acção move-se àgilmente através do espaço e do tempo. Nenhum cenário a aprisiona, nenhuma medida lhe impõe uma duração. Talvez se lembrem de um filme mudo da época doirada, em que Buster Keaton interpretava o papel

---

(1) Extracto do prefácio de *O silêncio é de oiro* (Masques, 1947).

de um projeccionista de cinema; este adormecia durante o trabalho, caía para cima do raio luminoso que saía da máquina, entrava na tela e juntava-se aos personagens do drama que lá se passava. A partir daí, o infeliz sonhador perdia-se num mundo cujas imagens se sucediam à volta dele segundo uma ordem imprevisível.

Se ele mergulhava de cima de um rochedo, para salvar a loira heroína que se debatia no meio das ondas, ia aterrar na areia do deserto, diante dos olhos espantados de um leão.

Deste modo, o leitor de uma obra cinematográfica, se não estiver com atenção às mudanças de tempo e de lugar, arrisca-se a perder-se no meio de uma história que lhe parece incoerente, ao passo que o filme que a conta numa tela com certeza lhe parece ordenado.

Também o romancista possui essa liberdade no manejar do tempo e do espaço de que o autor de filmes dispõe. Tanto no romance como no filme, a acção pode decorrer numa única noite, mas podem passar vários anos, em algumas linhas, ou em alguns segundos. As transições fazem-se com idêntica facilidade.

Por exemplo: um capítulo de *Education sentimental*, de Flaubert, termina assim: «O seu rosto oferecia-se-lhe no espelho. Achou-se belo, e ficou uns momentos a mirar-se»; e o capítulo seguinte começa: «No dia seguinte, antes do meio-dia, comprou uma caixa de tintas, pincéis, um cavalete...» A passagem de uma cena para a outra faz-se como num filme, desprezando as unidades de tempo e de lugar.

Não obstante, o romance, destinado a um leitor que pode fechar o livro à sua vontade e quando a atenção se lhe enfraquece, não está submetido às regras do espectáculo, cujo autor deve manter o interesse desde a exposição até ao desenlace e de um modo ininterrupto.

Na observância destas regras, o autor de filmes não difere do dramaturgo, por mais distintas que sejam as técnicas empregadas por cada um deles. Por isso se pode dizer, ao definir por comparação a natureza da narração cinematográfica, que ele se assemelha ao teatro na estrutura, e ao romance na forma.

AS PEÇAS SÉRIAS E AS BAGATELAS

Pode pensar-se que o «palmarés» estabelecido num Festival como o que se realizou em Bruxelas tem um valor muito relativo, mas está-se em melhor posição para o afirmar se se teve a honra de ser colocado à frente desse «palmarés», e a liberdade de expressão que isso permite é para o autor uma recompensa bastante importante [1].

Um júri, cuja missão consiste em fazer uma escolha de entre muitos filmes, é levado por essa escolha a dar tàcitamente uma definição daquilo que a seu ver é um bom filme. E sabemos que essa definição, seja ela qual for, não pode estar de acordo com os gostos de toda a gente. Para uns, um bom filme é aquele que se adapta a certas ideias morais ou políticas; para outros — mais raros nos nossos dias, em que a arte pela arte não tem partidários declarados — aquele que valoriza certos princípios estéticos; para outros ainda — e esses são os mais numerosos —, um bom filme é muito simplesmente um filme que dá muito dinheiro a ganhar. A dificuldade em definir um bom filme dá uma ideia da impossibilidade em que um júri se encontra de afirmar sem receio de contradição que entre vários bons filmes um deles é o melhor.

E por isso não é essa a verdadeira finalidade dos Festivais de cinema. Entre tantas obras e tão diversas, interessa mais comparar do que preferir. Desta comparação entre obras de inspiração diferente e provenientes de diferentes países, resultam ensinamentos que aproveitam a todo o cinema. O exemplo dado este ano por alguns filmes ingleses ou italianos pode dar um novo e vigoroso impulso ao cinema americano, que durante estes últimos anos parece ter-se estranhamente estiolado no seu orgulhoso isolamento. Numa época

---

[1] «Palmarés» do Festival Mundial de Bruxelas (1947).

em que o avião ultrapassa em alguns momentos as fronteiras físicas, e que parecem erguer-se por toda a parte invisíveis muralhas da China, não se deve desprezar nenhuma ocasião que surja ao cinema de recuperar o carácter internacional que lhe é próprio desde que nasceu, e sem o qual não pode viver. (E quando se fala do carácter internacional do cinema quer-se dizer que os filmes devem infundir no maior número de países possível a imagem do génio nacional que os inspirou).

Um Festival de cinema, contudo, cumpriria apenas uma parte da sua missão se não procedesse a uma classificação e não conferisse recompensas. Visto que a indústria do cinema classifica os filmes segundo a ordem de grandeza das receitas que obtêm, é bom que de vez em quando se faça lembrar aos dirigentes dessa indústria que os filmes podem igualmente ser classificados segundo a sua qualidade, e que, se toda a classificação tem qualquer coisa de arbitrário, esta é tão válida como aquela.

E a qualidade é ainda um critério muito impreciso quando as obras apresentadas à apreciação de um júri pertencem a diversos géneros, e as suas qualidades não podem ser equitativamente comparadas. Para escolher os altos exemplos da história do Teatro, que padrão comum permitiria a um júri distinguir os méritos respectivos de um Gentilhomme e de Polyeucto, ou mesmo para nos limitarmos a um só autor, os do *Sonho de uma noite de Verão* e do *Hamlet?*

O leitor vai com certeza sorrir por eu me permitir felicitar o júri de Bruxelas pela audácia de que deu provas ao dar a recompensa suprema a uma comédia. O autor dessa comédia não esperava essa honra, não porque a modéstia lhe turvasse o discernimento mas porque tinha dúvidas de que um júri conseguisse vencer o preconceito contra as obras cómicas, preconceito que Molière acentuava irònicamente quando fazia dizer a Lysidas «que há uma grande distância entre todas essas bagatelas e a beleza das peças sérias».

Na verdade, um grande número de pessoas partilha mais ou menos conscientemente a opinião de Lysidas. Disse-se que *O silêncio é de oiro* pertencia a um género menor, e houve quem lhe censurasse certa falta de força. «Leve, frívola ou ligeira» são de facto as palavras mais vezes usadas pelos que criticam uma comédia, mesmo quando lhe elogiam os méritos. Mas então o que queriam eles que fosse uma comédia? A crítica que emprega esses adjectivos, embora mostre com isso certa inconsciência, tem a desculpa de exprimir fielmente a opinião do espectador vulgar, no qual o sentimento do belo só aparece com a emoção trágica. As lágrimas, mesmo conseguidas graças a artifícios vulgares, parecem ter maior nobreza do que os risos provocados por meios delicados. Um espectador incapaz de exclamar «como é belo!», no fim do melhor filme de Charlie Chaplin, di-lo sem custo à saída de um melodrama filmado. Parece que o público tem orgulho das lágrimas que verte e uma espécie de vergonha do riso que lhe arrancam. Poderia dizer-se que, à semelhança das nações que esquecem os reis pacíficos, graças aos quais viveram dias felizes, mas erguem estátuas aos conquistadores que as levaram ao massacre, o público, por efeito do mesmo masoquismo, é ingrato para quem o faz rir e grato para quem o faz chorar.

Não obstante, e sem chegar ao ponto de aplaudir a afirmação de Paul Léautaud, segundo o qual só o teatro cómico é bom teatro, pode-se pensar que os que acreditam na proeminência do género trágico são às vezes vítimas de uma ilusão. As peças sérias são postas nas nuvens, durante a vida dos autores, mas o género cómico desforra-se depois da passagem do tempo. Molière está hoje mais perto de nós que Corneille ou mesmo Racine. As tragédias de Voltaire, tão gabadas no seu tempo, desfizeram-se nobremente em pó, ao passo que a obra de Marivaux conservou toda a sua frescura. E os admiradores de Victor Hugo ou de Dumas Filho ficariam bem admirados se lhes dissessem que, de todos os dramaturgos do século XIX, havia de ser o génio desses dois autores «menores» que eram então Musset e Labiche, que havia de envelhecer menos.

Dito isto, não quero que se iludam quanto ao sentido da profissão de fé que acabaram de ler. Ninguém mais do que eu admira um bom filme dramático, e alguns dos que foram apresentados em Bruxelas tinham todo o direito a ambicionar o primeiro lugar.

Nestas poucas linhas quis apenas expor as razões pelas quais é de desejar que, nos futuros Festivais, seja dado um prémio para dramas e outro para comédias. É com efeito de recear que nem sempre haja júris como o que se reuniu em Bruxelas em 1947, que foi suficientemente esclarecido para considerar que não há uma grande diferença entre as «peças sérias» e as «bagatelas».

O FILME EFÉMERO

Ao penetrar nessas salas onde nos esperam tantas recordações, é como se, devido a um desses artifícios mágicos em que Méliès primava, se desvanecessem as apreensões que com razão as descobertas e invenções da época contemporânea nos inspiram.

Enquanto somos levados a recear cada vez mais as consequências do progresso científico, é reconfortante pensar que, entre as grandes invenções que se fizeram durante estes últimos cem anos, o cinema é uma das mais inofensivas, uma das que menos se prestam a fins perigosos.

Pensemos uma vez mais com gratidão nesses sábios e artistas, chamem-se eles Plateau, Reynaud, Marey, Edison, Muybridge, Demeny ou tenham o belo nome de Lumière, em todos os que, levados pelo amor da investigação, contribuíram para a invenção daquilo que eles julgavam ser apenas um brinquedo científico, e que criaram um novo meio de expressão, uma máquina de fabricar sonhos, um arsenal de poesia.

Da tela nasceu uma nova poesia, uma poesia criada inconscientemente pelos seus autores, uma poesia cujo carácter seria difícil de definir se não o tivesse já sido, bastante antes do nascimento do cinema, nestas linhas em que parece que o cinema fala na primeira pessoa:

«Desde há muito eu me orgulhava de possuir todas as paisagens possíveis... Sonhava cruzadas, viagens de descobertas das quais não existem narrações, revoluções de costumes, deslocações de raças e de continentes; acreditava em todos os encantamentos...»

Este trecho célebre de *Une saison en enfer* parece ser um manifesto poético do cinema, escrito um quarto de século antes de Méliès ter visto pela primeira vez o aparelho dos Lumière na cave do Grand Café. Foi por o cinema dos primeiros tempos acreditar «em todos os encantamentos», foi

por ele ter nascido sob a protecção dos prestidigitadores e dos magos, porque gostava, como Rimbaud, «dos cenários, das lonas dos saltimbancos, das tabuletas, das iluminuras populares, dos romances das nossas avós e dos contos de fadas», que ele encontrou logo a sua vocação poética e despertou nos nossos corações o amor pelo maravilhoso que ilumina a infância.

Mas por pouco ficávamos sem conhecer nada desses primeiros anos das imagens animadas. Agora que nos voltamos para essa época com tanta curiosidade afectiva, é difícil acreditar que o interesse que temos por ela tenha levado tanto tempo a manifestar-se.

Entre as datas importantes da história do cinema, nem sempre se refere uma que nunca poderá ser esquecida por aqueles que nesse tempo eram jovens: 1925, o ano em que abriu em Paris o estúdio das Ursulines. Na tela da pequena sala cujo nome evocava «a sombra suave e a paz» das toucas de linho, apareceram uma noite filmes desbotados e marcados por esses riscos que são as rugas da película, aos quais se chamava «filmes de antes da guerra». Em cenários artificiais, heroínas de Paul Bourget ou de Marcel Prévost, vestidas para a circunstância por Worth ou Doucet, exprimiam com grande profusão de gestos os sentimentos que lhes inspiravam os seus apaixonados de finos bigodes. E o público ria.

Em 1925, quando pela primeira vez o cinema se voltou para o passado, os espectadores modernos, acompanhados por senhoras vestidas por Chanel ou Lanvin com vestidos curtos de cintura baixa e que, depois de sair da exposição das *Artes Decorativas*, tinham vindo às Ursulinas nos seus cinco cavalos, desatavam a rir à vista dessas cenas filmadas quinze anos antes, que pareciam extraídas de um álbum de família animado por um caricaturista.

Agora que o ano de 1925 está mergulhado numa camada de recordações pouco menos espessas que a que recobre 1910, a recordação do eco desses risos dá bastante que pensar. As obras que nesta época foram passadas nos cinemas hão-de parecer paródias dentro de alguns anos. Dir-se-á que elas envelheceram, porque serão menos jovens e porque pensamos que as coisas se deslocam à volta da nossa imobilidade ilusória, como as crianças no comboio se divertem com a dança dos fios telegráficos.

Os filmes são testemunhas incorruptíveis, que nos restituem o aspecto do passado sem os retoques que insensìvel-

mente a nossa memória lhe vai dando. Com ele o tempo suspende o seu voo, e as horas propícias suspendem o seu curso. É inútil preocuparmo-nos com essa característica dos filmes, com esse envelhecimento que se acentua ainda mais por o tempo lhe não alterar o aspecto. Dá provas de desconhecer a arte cinematográfica quem a compara às artes cujas obras são duradouras.

Aquilo que fica não é tanto a obra do criador de filmes como a inspiração que essa obra pode dar aos seus sucessores. As sombras que passam na tela chegam ao reino das sombras mais depressa do que os corpos que lhes dão origem. Brilham à luz da lanterna mágica como borboletas nocturnas, e como elas desaparecem.

É verdade que é esse rápido afastamento no tempo que para certos espectadores dá aos filmes antigos uma parte do seu carácter poético, mas esse fenómeno tem também efeitos menos agradáveis. Os risos que se ouviram na sala das Ursulines podem em qualquer momento voltar a ouvir-se. Os filmes envelhecidos desconcertam a maior parte do público, para quem o cinema é uma distracção que só existe no presente, e depressa deixa de interessar a indústria que o fez nascer e o comércio que dela se serve. E porque o decorrer do tempo ameaça mais o cinema do que qualquer outro meio de expressão, devemos esforçar-nos por conservar os filmes. Lamentamos hoje que uma grande parte da obra de Méliès e dos seus contemporâneos tenha desaparecido. Mas que fazemos nós para evitar que as obras dos seus sucessores tenham a mesma sorte? Por mais dedicados que sejam aqueles que, nas cinematecas e nos cineclubes, se esforçam por conservar os documentos mais importantes para a história do cinema, é de recear que os nossos descendentes não conheçam os filmes actuais melhor do que nós conhecemos os filmes feitos há trinta anos.

E já que graças à hospitalidade da cidade de Bruxelas se encontram aqui reunidos representantes da arte e da indústria cinematográficas de todos os países, permito-me desejar que os seus representantes aprovem uma moção em que sejam tomadas em cada país medidas que obriguem os produtores de filmes a fazer um depósito legal da sua obra, tal como se faz com os livros.

Este texto, escrito para a inauguração da exposição Méliès, que se realizou em 1947 em Bruxelas, trata de

um problema muito importante, que é estranho não ter sido já há muito discutido e resolvido de uma maneira ou de outra. Tive ocasião de fazer a este respeito uma comunicação ao Congresso Internacional dos Cineclubes e das Academias de Cinema, realizado em 1950 em Veneza, cujos trechos principais passo a transcrever:

Quando se inventou o cinematógrafo, os seus primeiros obreiros utilizaram para fins comerciais aquilo que então parecia ser um mero brinquedo científico sem grande futuro. Não se deram ao trabalho de garantir a conservação das suas obras, das quais chegou até nós uma parte mínima. Não devemos censurá-los. Quem podia nessa altura prever que o cinema havia de ocupar na nossa sociedade o lugar que actualmente tem?

Mas, cinquenta anos depois de o cinema se ter tornado uma das maiores indústrias do mundo e uma forma de arte especialmente significativa da nossa civilização, é inacreditável que não haja uma lei, regulamento ou medida que proteja as obras cinematográficas contra a destruição a que estão sujeitas devido à fragilidade da sua forma material. Se não agimos, é de recear que os filmes que hoje fazemos depressa caiam no mesmo esquecimento daqueles que foram feitos há cinquenta anos. E não poderemos, como os nossos antecessores, alegar ignorância.

Conhecem-se as dificuldades que os dirigentes das cinematecas encontram durante a realização do seu trabalho. Conhecem-se as condições lamentáveis em que são apresentados os filmes antigos que escaparam à destruição. De uma velha cópia deitada fora, manchada, riscada, muitas vezes incompleta e irremediàvelmente modificada, tiram-se outras cópias em que essas alterações avultam ainda mais. Os museus do cinema, cuja missão é apresentar ao público as obras mais importantes da história do cinema, apresentam apenas uma caricatura destas obras. Muitas vezes pensamos que talvez fosse preferível que os filmes de que mais gostámos fossem completamente destruídos, para que a recordação que deles conservamos não seja adulterada.

Entre duas soluções extremas, a destruição total ou a conservação cuidadosa, ainda não escolhemos, ao fim de meio século. Continuamos a permitir que seja o acaso a decidir por nós a sorte das obras cinematográficas. Numa época em que

o cinema é definitivamente considerado como uma arte maior, em que ele dá origem a acontecimentos tão importantes como esta assembleia que nos reúne, tratamos as obras que ele nos dá com a mesma falta de cuidado que na época longínqua em que elas eram exibidas em barracas de feira.

Seria inútil pedir à indústria para remediar esta situação. As sociedades de produção e de edição estão tão sujeitas a desaparecer como os homens. A sua actividade exerce-se no tempo presente, e a História do Cinema não lhes diz respeito. O problema que nos interessa só pode ser resolvido pela intervenção do Estado. Que os produtores de filmes ciosos da sua independência se não assustem com esta proposta, que não põe em causa os seus interesses materiais. O proprietário ou o locatário de um monumento histórico tem direito ao usufruto, mas não pode dispor da existência desse monumento.

De que maneira poderia o Estado encarregar-se dessa tarefa sem complicações inúteis? Tomando uma medida extremamente simples, de que já há precedentes, e que é de espantar não ter sido há muito tempo aplicada ao cinema. Essa medida é o depósito legal...

...Não é justo que os criadores de filmes continuem a escrever na areia. A este respeito, o poeta Paul Éluard publicou recentemente um artigo, em que se encontram as linhas seguintes, que tocam a própria essência da arte cinematográfica:

«Com razão ou sem ela, penso que o que há de essencial na arte é a sua eternidade... A criação não pretende ter uma eternidade absoluta. Não existe fora do mundo, como um dado separado. Não é fixa, fora de um mundo em movimento. Mas o seu fim essencial é transmitir-se, durar, manter-se o mais tempo possível. Como seria ela compatível com o cinema, que se devora constantemente, do qual nada pode restar, além de uma frágil existência enquanto é novidade?»

Esperamos que a criação cinematográfica se transmita, dure e se mantenha o mais tempo possível. É àqueles para quem o cinema não é apenas um comércio e uma indústria que compete a tarefa de lhe preparar o futuro. E também de lhe salvaguardar o passado.

1951 — Acabo de ler estas notas, antes de as mandar para a tipografia. Muitas delas só têm agora um interesse histórico, ou pelo menos retrospectivo.

Em menos de trinta anos, foram muitas as mudanças que sofreu uma «arte» cuja evolução depende estreitamente da técnica. Há lugar para perguntar o que restará daqui a trinta anos daquilo a que os nossos contemporâneos chamam cinema. E daqui a trezentos anos, quando Corneille tiver pouco mais leitores que actualmente *La Chanson de Roland*, quando o nome de Charlie Chaplin só for referido por alguns eruditos? Com certeza o nosso cinema não passará então da forma primitiva de um meio de expressão que nos é difícil imaginar; ou talvez a recordação dele seja apenas um dos vestígios mais estranhos de uma civilização desaparecida.

Quem se tiver inclinado sobre os livros dos alfarrabistas, ou meditado num sótão da província sobre a fragilidade das coisas humanas, sabe que o acaso pode salvar da destruição tanto os bons como os maus livros. Devido a esta lei igualitária, não é absolutamente impossível que exista ainda um exemplar deste livro daqui a quinhentos anos. Suponhamos que este exemplar vai cair nas mãos de um curioso que, intrigado com o achado, o mostra a qualquer estudante seu conhecido. Este, não compreendendo do que trata este alfarrábio escrito numa língua arcaica, talvez o submeta à apreciação de um dos seus professores. Este último, uma autoridade em História dos costumes dos séculos XX e XXI, sorrirá com um ar intelectual, para disfarçar a sua ignorância, e pedirá ao estudante que lhe empreste o misterioso volume. À noite, o professor abre o meu livro. «De que fala este autor desconhecido?, pensará ele. A que chama ele «um filme»? O que era essa «arte cinematográfica» que tanta importância parecia ter na vida das pessoas de outrora?»

Foi para facilitar o trabalho desse suposto leitor, e para lhe responder às perguntas mais elementares, que coloquei como apêndice as páginas que se seguem.

COMO SE FAZ UM FILME

A CONCEPÇÃO DO FILME

Se quisermos, utilizando uma comparação superficial, dar uma ideia das condições em que uma obra cinematográfica é concebida e realizada, poderemos dizer que um filme se faz como uma casa.

Raramente um arquitecto constrói uma casa ou um monumento só para satisfazer o seu desejo de criar. Tal como os obreiros do cinema, o arquitecto tem que atender aos gostos da clientela. A numerosa e indispensável colaboração, os limites impostos à sua concepção pelos meios materiais que lhe são facultados para a realizar, levam o arquitecto, tal como o autor de filmes, a submeter-se às regras de uma profissão que é ao mesmo tempo uma arte e uma indústria, e que seria inútil tentar reduzir a qualquer dos aspectos da sua dupla natureza.

— *A escolha do tema* — Seria difícil dizer por que razão cada uma das casas de uma cidade foi construída de determinada maneira e com uma determinada forma; do mesmo modo, seria difícil expor as razões que decidem da escolha do tema de uma obra cinematográfica. Não devemos comparar a elaboração de um filme com a de uma obra teatral. A ideia de um filme nasce às vezes no cérebro de um autor, mas na maior parte dos casos é a intenção de fazer um filme que leva uma sociedade a procurar, entre diversas ideias já existentes, a que mais lhe convém. Salvo raras excepções, não há nenhum profissional do cinema — seja ele autor, realizador ou director de produção — que siga as mesmas vias de criação artística que, por exemplo, um pintor ou um romancista.

O teatro filmado — A aparição do cinema sonoro e falado complicou bastante o problema da escolha dos temas dos filmes. Uma parte do público — especialmente na província —

gosta de ver na tela as obras teatrais que tiveram êxito numa grande cidade. Neste caso, o cinema tem um papel idêntico ao da imprensa, que foi outrora uma maneira de difundir o texto dos manuscritos mais raros e mais dispendiosos. A maioria dos autores dramáticos adoptou, naturalmente, esta fórmula. Desde já — seja qual for a opinião que se tenha quanto ao futuro deste género de espectáculo —, pode dizer-se que as obras cinematográficas se classificam em dois géneros principais: as obras (às quais se chama precisamente «teatro filmado») em que o cinema é apenas um meio de difusão, e aquelas cujos autores procuram utilizar os recursos específicos do cinema, e para quem este é um meio de expressão.

A adaptação de obras literárias ou dramáticas — Nestas últimas, deve fazer-se ainda uma distinção entre os filmes cujo tema foi concebido especialmente para a realização cinematográfica e os argumentos tirados de uma obra literária ou dramática e adaptados para a tela. O cinema actual tem o gosto ou o hábito destas «adaptações». Está contudo provado por muitos exemplos que poucas vezes são as melhores comédias que dão os melhores filmes, e não é preciso ter um grande conhecimento das leis do cinema, para compreender que, diante da máquina de filmar, os temas de *Andrómaco* ou de *A Cartuxa de Parma* deixam de ter um valor incomparável. Por outro lado, tem-se acentuado pouco o facto de que a maioria das obras que ficaram na história do cinema tiveram temas cujo título nunca tinha sido impresso num programa de teatro ou na capa de um livro. Mas estas verificações pouco influência têm sobre os homens que dirigem o cinema, que são na sua maioria homens de negócios. Ao escolher o argumento para um filme, o homem de negócios não hesita entre um tema original — que ninguém pode garantir que vai ser apreciado pelo público — e o tema de uma comédia ou de um romance que já teve sucesso no palco ou nas livrarias.

Uma obra dramática ou literária pode, contudo, dar origem a uma autêntica obra cinematográfica. Neste caso o tema original deve ser adaptado. O cuidado desta adaptação é umas vezes confiado ao próprio autor, outras a escritores especializados nesse trabalho, e outras ainda ao futuro realizador do filme, a quem em França muito erradamente se chama «encenador». Seja qual for o autor, acontece nestes trabalhos o mesmo que nas traduções literárias de obras estrangeiras. A fidelidade do tradutor acaba algumas vezes por ser uma traição.

É sabido que muitos romances e peças célebres, adaptados para o cinema, decepcionaram os espectadores. É possível que todos os temas de romance possam em princípio ser usados no cinema; mas não é possível transplantar o estilo de um autor. Esta dificuldade não é exclusiva do cinema, existe também no teatro. Um dramaturgo que tirasse uma comédia de *As ligações proibidas* arriscar-se-ia a escrever uma peça capaz de desagradar aos leitores do romance de Laclos.

Os argumentos originais — Mas nem todos os temas de filmes vêm do teatro ou do romance. Há argumentos escritos especialmente para o cinema, o que não quer dizer que tenham em todos os casos qualidades cinematográficas.

Os melhores argumentos originais foram escritos, salvo raras excepções, por escritores que conheciam muito bem o cinema, ou então por profissionais. Apesar de à primeira vista parecer que qualquer pessoa pode escrever um argumento para um filme, a experiência demonstra que os bons argumentos são raros. A leitura dos manuscritos que todos os dias são recebidos às dezenas, nas grandes firmas cinematográficas, as tentativas feitas junto do público por meio de concursos, raramente deram resultados satisfatórios. Este facto, verificado tanto na Europa como nos Estados Unidos, parece provar que é preciso um certo conhecimento da técnica do cinema para se ser autor de um argumento cinematográfico.

A PLANIFICAÇÃO

Quer se trate de um argumento original ou de uma adaptação, o tema de um filme tem de ser preparado para a realização cinematográfica. Neste momento começa a redacção de um argumento pormenorizado, a que se chama «planificação», em que todas as cenas do filme são prèviamente descritas, com diálogos e indicações para a interpretação dos autores. Muitas vezes até — e isso depende da maneira de trabalhar adoptada pelo realizador — dão-se indicações puramente técnicas, como a iluminação, os ângulos de filmagem, os encadeados de imagens e sons, etc.... A planificação, quando feita com cuidado, é a fase mais importante da criação de um filme. É um trabalho que corresponde àquele que Racine acabava de fazer, quando dizia: «A minha tragédia está feita, só me falta escrevê-la». Faltava-lhe efectivamente, nesse momento, escrever os versos de uma tragédia cujo plano estava inteiramente feito. Depois da redacção da planificação, só falta realizar em imagens e em sons aquilo que foi escrito, ou seja, dar à obra planeada uma vida e um estilo.

A PREPARAÇÃO TÉCNICA

A planificação já terminada tem um certo número de «partes». Essas partes correspondem em princípio às cenas ou, para falar na linguagem dos estúdios, aos «planos» que devem ser filmados. As cenas de um filme quase nunca são filmadas pela ordem em que serão mostradas ao público, mas pela ordem em que os cenários em que elas se passam são construídos e destruídos. Por isso, a primeira fase da preparação técnica é constituída pela elaboração de um plano de trabalho. Este plano é feito pelo director de produção, pelo realizador e pelo decorador. Procura-se prever o emprego do tempo de cada um dos dias que vão ser destinados à realização pròpriamente dita da obra. Depois de acabado este plano, quando está fixada a ordem de filmagem das cenas, é possível fazer-se a preparação administrativa do filme, isto é, destinar a duração dos contratos dos actores e do pessoal, encomendar os cenários e o guarda-roupa, estabelecer a lista dos acessórios necessários, e finalmente estabelecer um orçamento definitivo da obra, o que nem sempre é fácil.

Para falar verdade, deve acrescentar-se que este trabalho de preparação nem sempre é executado com o devido cuidado, tanto em França como nos Estados Unidos, país onde se diz muito que a indústria do cinema está mais bem organizada do que em qualquer outro lado. O cinema é uma profissão nova, e a produção de filmes é um negócio especulativo. Esse carácter de juventude e esse espírito de especulação não favorecem a sujeição a normas rígidas. Não está certo classificar o cinema como uma indústria. Se uma indústria como, por exemplo, a dos automóveis, não estivesse organizada mais severamente que a produção de filmes, haveria muitos automóveis que não chegariam a andar.

O MATERIAL E O PESSOAL TÉCNICO

O cenário — A realização de um filme é feita ou num «estúdio», ou em «exteriores», ou em «cenários exteriores».

Um estúdio é um grande *atelier* (há estúdios que têm mais de cem metros de comprimento e cinquenta de largura), onde

está o material eléctrico que fornece a luz necessária para as filmagens e o material que serve para a gravação do som. É neste *atelier* que se constroem os cenários em que decorre a acção do filme.

As filmagens e a gravação do som em «exteriores» destinam-se às cenas que exigem um cenário que seria ou muito difícil ou muito caro reconstituir no estúdio (o campo, o mar, os aspectos típicos de uma cidade, etc.). É incontestável que — a despeito do engenho dos operários do estúdio — algumas das cenas realizadas em «exteriores» têm uma luz cujo equivalente seria difícil de conseguir artificialmente.

O pessoal técnico — Os principais obreiros da realização de um filme são: o realizador, o decorador, o operador e o técnico de som. Ao lado destes, há o director de produção, que tem um papel difícil de definir: efectivamente, é às vezes um simples administrador encarregado de supervisar a execução do trabalho e de verificar as contas, e outras vezes — o que é excepcional — um animador que tem a responsabilidade material e artística do filme e de facto o dirige.

O realizador (recorde-se que em França o termo mais usado é «encenador», designação menos significativa do que «ensaiador», na Alemanha, ou a palavra inglesa «director») dirige em princípio o conjunto da realização. Mas o trabalho do realizador varia conforme a sua personalidade, conforme os filmes e conforme os métodos de trabalho adoptados. Alguns realizadores são autênticos autores, que marcam a obra com a sua personalidade, desde a planificação até à montagem final. Há outros que são executantes que recebem das mãos do director de produção um argumento totalmente preparado, cuja realização material dirigem, tal como um arquitecto dirigiria a construção de um monumento cujo plano não fosse da sua autoria.

O decorador — mais uma palavra imprópria, que devia ser substituída pela palavra «arquitecto», usada nos estúdios alemães — executa, depois de ler o argumento, as maquetas dos cenários e, de acordo com o realizador, dirige a construção dos cenários e tem sob as suas ordens operários de diversas profissões: maquinistas, carpinteiros, pintores, armadores, serralheiros. Pede ao administrador da produção os mais diversos móveis e acessórios que os «acessoristas» têm o encargo de lhe dar. Está ligado ao operador, para que

a forma e a pintura das construções à iluminação que lhes será dada.

O público julga que o *operador* é uma espécie de fotógrafo que, depois de focar, dá à manivela, de harmonia com o gesto que no espírito das gentes simboliza o cinema. Essa convicção evoca uma coisa que já passou à história do cinema. Um operador-chefe, actualmente, trata quase em exclusivo dos ângulos de filmagem, escolhidos por ele segundo as instruções do realizador, e da regulamentação das luzes, efectuada sob as suas ordens pelos electricistas. Há alguns operadores-chefes que não tocam na máquina de filmar, deixando esse cuidado aos seus assistentes. Aliás, estes já não têm de dar à lendária manivela, que é hoje substituída por motores silenciosos.

O técnico de som — responsável pela parte sonora do filme, está fechado numa cabina onde lhe chegam, através de um altifalante, todos os sons captados pelos aparelhos. Nos intervalos vai tratar com o realizador e o operador-chefe do lugar do microfone, o que nem sempre é tão simples como à primeira vista parece. Efectivamente, as condições de registo da imagem e do som são totalmente diferentes, e uma das tarefas do realizador é conciliar as opiniões opostas dos técnicos que defendem os direitos do microfone ou os da máquina de filmar.

Além destes colaboradores principais, cujos conhecimentos profissionais, talento e bom entendimento mútuo são as condições do êxito técnico da obra, há outros que estão ligados à realização do filme, como o técnico de guarda-roupa, o assistente geral, fotógrafo, caracterizador, «script-girl», etc... Este conjunto — desde o realizador até à «script-girl» — forma a equipa de colaboração «técnica», assim chamada em oposição à colaboração «artística», que é dada pelos actores.

OS INTÉRPRETES

O público das salas de cinema, que tem apenas uma vaga ideia da maneira como um filme é realizado, só se interessa pelos actores. E desconhece tanto os autores como os técnicos. Este interesse pelos actores, que às vezes toma uma forma apaixonada e extravagante, é uma manifestação de uma tendência demasiado humana para que se possa esperar combatê-la com êxito.

O sistema americano, em que os filmes são feitos para as vedetas, foi imitado pela maioria dos países produtores de filmes. Os produtores, ao gastar grandes somas para «lançar» o nome de um intérprete, fazem às vezes um empate de capital vantajoso: a celebridade de um nome garante as receitas dos filmes, mesmo medíocres, em que o actor célebre desempenha um papel. Infelizmente, se é um facto que o abuso do sistema das vedetas beneficia o comércio dos filmes, ele vai prejudicar o espírito e o progresso do cinema, que dependem de autores e de técnicos muitas vezes desconhecidos.

Deve no entanto reconhecer-se que nem todas as reputações de actores são imerecidas. Há grandes intérpretes, que merecem o sucesso que alcançam. Estes são às vezes os mais modestos e os menos preocupados com uma glória que o conhecimento que têm das realidades da sua profissão lhes permite considerar vã. Mas a maioria dos actores vale aquilo que valer o realizador que os dirige. Houve actores insignificantes que se tornaram excelentes intérpretes sob uma direcção inteligente. E é raro um bom actor permanecer igual a si próprio quando é mal dirigido.

É também de acentuar que a condição do actor de cinema é completamente diferente da do actor de teatro. Este ensaia o seu papel durante vários dias, para conseguir manter o seu personagem durante várias horas e perante o público. Àquele só se pede que dê, depois de alguns minutos de ensaio e no silêncio do estúdio, a expressão de um sentimento que será fixado na película de um modo definitivo e mais ou menos irremediável. Por isso o intérprete, na maior parte dos casos, tem de deixar ao realizador o cuidado de apreciar o valor da sua interpretação.

O TEMPO DA REALIZAÇÃO DE UM FILME

Geralmente a realização de cada fragmento de cena passa-se assim: o intérprete recebe do realizador algumas indicações sumárias e faz os movimentos que lhe são pedidos. Entretanto o operador-chefe coloca a objectiva de modo a seguir o actor nas suas evoluções. Enquanto se regulam as luzes, o actor começa a ensaiar os gestos e as palavras. Quando o realizador está satisfeito com a interpretação, quando o técnico de som conseguiu que se fizesse um último ensaio em silêncio, quando o operador ajustou o último projector, então tudo está pronto. Segundo a expressão consagrada pelo uso,

«Vai-se filmar». Na maior parte dos casos, procede-se a várias filmagens do mesmo fragmento de cena e acontece que cada um desses fragmentos, que precisa de um dia de trabalho, só tem algumas dezenas de segundos na versão definitiva. Se o tempo de execução de um filme for de trinta dias, e se o tempo de projecção desse filme for de uma hora e trinta minutos, cada dia dedicado à realização do filme produz em média três minutos de filme «útil».

O tempo de execução de um filme — referimo-nos aqui àquilo a que se chama «grandes filmes», isto é, os filmes que são exibidos na segunda parte do programa do cinema — é variável. A média, para as produções executadas com um certo cuidado, é de cinquenta dias de trabalho, umas oito ou nove semanas. Mas os filmes realizados com economia, os filmes «de série», exigem muito menos tempo: vinte dias, às vezes quinze ou dez. Em contrapartida houve alguns filmes — e especialmente na época do mudo — que estabeleceram verdadeiros «records» de duração: seis meses, e mesmo um ou dois anos, foram precisos para a realização de algumas obras dispendiosas, e que nem sempre foram grandes a não ser no orçamento.

A MONTAGEM

Vimos que cada «plano» ou fragmento de cena tem na «planificação» um número de ordem. Esta numeração, que serve de ficha de identidade para cada filmagem ou gravação de som, deve ser feita com grande minúcia. De facto, se cada «plano» de um argumento que contém quinhentas partes for filmado três ou quatro vezes, haverá no fim da realização mil e quinhentos ou dois mil rolinhos de películas à disposição dos serviços de montagem, entre os quais será preciso fazer uma escolha.

A montagem — efectuada por um ou vários especialistas chamados «montadores», sob a direcção do realizador do filme — é uma série de operações durante as quais as cenas do filme, filmadas segundo a ordem arbitrária da realização, são ligadas umas às outras segundo a ordem do argumento, ou seja, na ordem que terão quando o filme for apresentado ao público.

É durante estas operações que a obra começa a tomar forma. Cada fragmento de cena será pouco a pouco reduzido — por cortes praticados na película — à extensão que parecer mais conveniente; algumas cenas serão encurtadas ou

até suprimidas, se o efeito que o realizador esperava obter não for conseguido ou se a sua supressão parecer útil ao conjunto da obra. Durante a execução deste trabalho, algumas imagens sofrem retoques no laboratório (trucagens feitas por uma máquina especial, tais como «fundidos», «encadeados», «sobreimpressões», «cortinas», etc...), ao passo que outras serão acrescentadas ou misturadas às que já existem na banda sonora («sonorização» e «mistura»).

Depois de terminados estes diferentes trabalhos, a «cópia de trabalho», ou primeira prova positiva do filme, fica pronta. É constituída por duas fitas separadas, uma com a imagem e outra com o som. A projecção destas duas fitas é feita simultâneamente por um aparelho especial. Esta projecção permite apreciar o filme no seu conjunto, tal como será apresentado aos espectadores. É como a última leitura de uma prova tipográfica, antes de se considerar o trabalho pronto.

As duas fitas positivas, imagem e som, voltam depois ao laboratório dos negativos. Os preciosos fragmentos de filme negativo são tirados dos armários metálicos onde estavam guardados, e são cortados à semelhança dos fragmentos correspondentes de filme positivo da «cópia de trabalho». Esta operação é a montagem do negativo. Depois de acabada, as duas fitas negativas vão para o laboratório de tiragem, de onde sairão as provas definitivas, as cópias positivas em que o som e a imagem estão reunidos numa única fita.

A VELHICE E A MORTE DOS FILMES

O número de cópias que se tira dum filme varia conforme os países e o êxito dos filmes. Em França raramente se tiram mais de cem cópias de um mesmo negativo. Nos Estados Unidos tiram-se muitas mais. Teòricamente, poderia tirar-se de um negativo um número quase ilimitado de cópias. Na realidade os negativos, fatigados pelas manipulações e gastos na passagem pelas máquinas de tiragem, perdem ràpidamente a frescura.

No estado actual da técnica cinematográfica, é falso pretender que as imagens de um filme são perduráveis. Os filmes envelhecem e morrem. E, mesmo se a obra cinematográfica ficasse materialmente intacta, nem por isso perderia a vida aos olhos do espectador. Quem assista à projecção de um filme de há vinte ou trinta anos fica espantado com o espectáculo que lhe apresentam. É provável que a aparência dos

homens, não só na maneira de vestir mas também nos gestos e no tom, evolua muito mais depressa do que se pensava antes do cinema ter pela primeira vez facultado esta verificação. E o cinema, que fixa o aspecto fugaz dos seres e das coisas, é vítima desse mesmo tempo que parecia desafiar. É, e decerto continuará a sê-lo por muito tempo, um meio de expressão de um poder imenso e efémero, uma arte condenada ao presente.

ÍNDICE

Composto e impresso na GRÁFICA JOBEL, LDA.
Rua Acácio Paiva, 17-B (Alvalade) — LISBOA

6

AO incluir na COLECÇÃO FILME *Reflexões,* de René Clair, os Editores quiseram apresentar ao público a visão do cinema de um dos mais famosos realizadores, que é também um escritor e um poeta. Clair é um autor de comédia, um fino humorista, penetrante servidor desse «esprit» que é a maior qualidade do humor francês. Mas é também um pensador, um inquieto, um homem que soube analisar como poucos a evolução do cinema, desde os tempos gloriosos de Linder e Chaplin à época em que o som e a imagem deram as mãos.

Todo um passado revive nas páginas deste livro, sentido e revelado por René Clair num estilo onde não sabemos o que é mais de admirar: se a inteligência da observação, se a nostalgia de uma arte ainda tão misteriosa e tão rica de possibilidades.

Espírito lúcido e límpido, René Clair considera o riso um sinal de liberdade. E acrescenta: «A mania contemporânea dos *testemunhos* e das *filiações,* a tendência dos escritores actuais para parecerem sérios, farão sorrir os nossos descendentes. Não somos testemunhas do nosso tempo só porque decidimos sê-lo. Passamos a sê-lo, por acaso, quando a posteridade nos julga capazes de tal. Os que querem ser testemunha, por qualquer preço, acabam por correr o risco de prestarem um falso testemunho».